مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 817 ⁝ الإثنين 24 أبريل 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح الألماني المضاد .. في كتاب جديد

المسرح المصري وآليات التجديد الفني

معرض «الكتاب المسرحي» أهميته واستمراره..

هل الكوميديا مرآة الشعوب ؟

وزيرة الثقافة

تفتتح أعمال تطوير «مسرح ميامي» وتشهد «طيب وأمير»

نيفين الكيلاني: الفترة المقبلة ستشهد عودة الحياة إلى خشبة العديد من مسارح الدولة

أزاحت الدكتورة نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، الستار عن اللوحة التذكارية لأعمال تطوير وتحديث «مسرح ميامي»، بشارع طلعت حرب، وسط القاهرة، وشهدت وزيرة الثقافة العرض المسرحي الافتتاحي «طيب وأمير»، والذي يدور حول تراث نجيب الريحاني، وبديع خيري.

وقالت الدكتورة نيفين الكيلاني: «إن افتتاح مسرح ميامي يُمثل قيمة مضافة إلى رصيد مسارح الدولة، مشيرة إلى أن الفترة المقبلة ستشهد عودة الحياة إلى خشبة العديد من المسارح حيث يجري تنفيذ عدد من المشروعات في هذا الصدد، منها مشروعات تطوير مسرحي الغد و بيرم التونسي، وكذلك إعادة هيكلة مسرحي متروبول، والعائم، إلى جانب افتتاح مشروع مسرح مصر.

وأشادت وزيرة الثقافة، بالمستوى الإبداعي المتميز للعرض المسرحي «طيب وأمير»، ووجهت التهنئة لفريق العمل على عرضهم الافتتاحي وحثتهم على بذل مزيد من الجهد، وثمنت جهود الفنانين والمبدعين في إثراء المشهد الثقافي المصري.

وأعرب المخرج خالد جلال عن سعادته بافتتاح مسرح ميامي بعد تطويره بالشكل الذي يليق بقيمة وعراقة مسارح الدولة، والتي شهدت عروضها خلال الفترة الماضية زخمًا لافتًا وإقبالًا جماهيريًا كبيرًا، وتجاوزت بعض العروض ال ١٠٠ ليلة عرض مسرحي، وهو ما يؤكد أهمية المسرح لدى الجمهور المصري.

ومن جانبه، وجه الفنان ياسر الطوبجي، الشكر لوزيرة الثقافة، على إعادة افتتاح مسرح ميامي وإعادة تشغيله بعد تطويره وأكد أن توليه مسئولية المسرح الكوميدي، جعلته مسئولًا أن يُقدم أعمالًا كوميدية معاصرة في رداء جديد يناسب الجمهور الحالي والأجيال الحديثة، فكانت مسرحية «طيب وأمير» المأخوذة من تراث نجيب الريحاني وبديع خيري، وأضاف أن خطته في المرحلة القادمة تكمن في جذب نجوم الكوميديا، لتقديم أعمال قوية تناسب تاريخ المسرح الكوميدي المصري.

عرض «طيب وأمير» بطولة عمرو رمزي، هشام إسماعيل، تامر فرج، أحمد السلكاوي، رشا فؤاد، نهى لطفي، شريف حسني، شيماء عبد القادر، محمود الهنيدي، محمود فتحي ونجوم المسرح الكوميدي، تأليف أحمد الملواني، ديكور حمدي عطية، إضاءة أبو بكر الشريف، أزياء أميرة صابر، استعراضات أسامة مهنا، موسيقى كريم عرفة، توزيع موسيقي أيمن التركي، وأشعار طارق علي، وإخراج محمد جبر.

«انت حر»

ضمن احتفالات المنصورة بلياليي رمضان الفنية

تحت رعاية السيد الوزير د. أيمن مختار محافظ الدقهلية، والسفير رضا الطايفي مدير صندوق دعم مكتبات مصر العامة، ورئاسة إيمان أبو الغيط مدير مكتبة مصر العامة بالمنصورة، نظمت المكتبة خلال شهر رمضان المبارك «لياليي رمضان الفنية»، وذلك على مسرح ديوان عام محافظة الدقهلية. أخرج الليالي أحمد العموشي، وقُدمت خلال الليالي مجموعة من الفقرات الفنية الدينية: «الابتهالات والإلقاء الشعري» إعداد موسيقي وتدريب أحمد إمام. واختتمت فقرات "لياليي رمضان» بعرض «انت حر» الذي قدمته فرقة مسرح مكتبة مصر بالمنصورة، تأليف لينين الرملي، وإخراج أحمد العموشي.

صلاح الحوتي

المسرح

في العيد

يُعد المسرح من أهم وأرقى المتنزهات لدى جمهور المسرح المصري الذي يحرص دائما على متابعة الحركة المسرحية، ومشاهدة كل ما هو جديد خاصة في المناسبات كالأعياد والإجازات الدراسية التي دائما ترفع فيها لافتة كامل العدد، حيث شهدت مسارح البيت الفني للمسرح برئاسة المخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، والقائم بأعمال رئيس البيت الفني مجموعة من العروض التي أنارت خشبات المسارح خلال إجازة عيد الفطر المبارك سواء منتجة حديثا أو تستكمل بناء على ما شهدته من نجاحات قد حظيت تلك العروض بإقبال جماهيري كبير.

وفي هذا السياق، استأنف المسرح الحديث برئاسة الفنان محسن منصور، عروضه المسرحية التي شهدت نجاحا كبيرا خلال فترة عرضهم سابقا، فقد شهدت خشبة المسرح الكبير بمسرح السلام العرض المسرحي «خطة كيوبيد» وهو بطولة عبدالمنعم رياض، كريم الحسيني، نوال سمير، أمنية حسن.

بينما تشهد قاعة يوسف إدريس المونودراما «سيب نفسك» بطولة النجمة فاطمة محمد علي التي تقوم بدور عاملة نظافة تحاول إقناع رجل أعمال بالتراجع عن قرار انتحاره حتى تنتهي مدة ورديتها. العرض تأليف مارك إيجيا، دراماتورج وإخراج جمال ياقوت.

أما مسرح الطليعة، فقد شهد «عودة بيت روز» من جديد للمخرج الشاب محمود جمال حديني الذي قال إن العرض يحمل طرحا جديدا ومختلفا لقضايا المرأة في المجتمع، حيث يدور حول أربع بنات يجمعهن لقاء أسبوعي تتحدثن خلاله حول بعض المشاكل الشخصية لهن، وفي أحد اللقاءات للحديث حول عريس تقدم لإحداهن، ثم يتطرق الحديث لمناقشة مواضيع أخرى، خاصة بالبنات في سن الثلاثينات.

العرض بطولة سالي سعيد، سماح سليم، هاجر حاتم، نادية حسن، تأليف وإخراج محمود جمال حديني، ديكور وأزياء هبة الكومي، تصميم إضاءة محمود الحسيني.

بينما قدم المسرح الكوميدي برئاسة الفنان ياسر الطوبجي العرض المسرحي الكوميدي الجديد «طيب وأمير»، ويعرض على خشبة مسرح ميامي بوسط البلد. قال المخرج محمد جبر إن العرض عن مسرحية «الزائرون» من الأدب الفرنسي تدور أحداث المسرحية حول شخص يعمل في إحدى الشركات التي يسافر صاحبها إلى الخارج لإجراء عملية جراحية، ولكن قبل السفر طلب من العامل التوجه إلى أحد العملاء ليحصل منه على مبلغ مالي ويقوم بإيداعه في البنك قبل عطلة البنوك، ولكن يحدث بعض المواقف التي تعرقل هذه المهمة ليجد نفسه متورطا في النهاية.

«طيب وأمير» بطولة هشام إسماعيل، عمرو رمزي، تامر فرج، شيماء عبدالقادر، أحمد السلكاوي، شريف حسني، فهد سعيد.

كتابة أحمد الملواني، ديكور عمرو عبدالله، موسيقى وألحان كريم عرفة، أشعار طارق علي، ملابس أميرة صابر، استعراضات أسامة مهنى، إضاءة أبو بكر الشريف، إخراج محمد جبر.

وقد شهد مسرح الغد برئاسة الفنان سامح مجاهد استئناف العرض المسرحي «بعد آخر رصاصة»، العرض يتناول قضية الحروب العشوائية التي تؤثر على البشرية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا، ويُعد بمثابة رسالة سلام لكل الشعوب.

«بعد آخر رصاصة» بطولة مي رضا، إيمان مسامح، وفاء عبده، إيناس المصري، محمد دياب، طارق شرف، إبراهيم الزهيري، آسر علي، ديكور محمد هاشم، تصميم أزياء دينا أشرف زهير، موسيقى وألحان هشام طه، أشعار رشا محمد كمال الدين، تعبير حركي كمال ربيع محمد، غناء نجلاء محمد علي، تأليف علي عبدالنبي الزيدي، إخراج شريف صبحي.

وفي مسرح الشباب برئاسة الفنان سامح بسيوني، استكملت المخرجة عبير لطفي العرض المسرحي «حلمك علينا»، وهو بطولة مجموعة كبيرة من الممثلين خريجي الدفعة الثالثة من مشروع «ابدأ حلمك» إنتاج فرقة مسرح الشباب تحت قيادة الفنان سامح بسيوني.

تأليف جماعي فكرة وصياغة أحمد عماد، أشعار أحمد حسين، تأليف موسيقي محمد حسني، استعراضات سالي أحمد، ديكور أحمد شربي، أزياء مها عبدالرحمن، تنفيذ ملابس هدير مجدي، إضاءة أبو بكر الشريف، مكياج روبي مهاب، تدريب وإخراج عبير لطفي.

أما الأطفال، فكان لهم نصيب كبير من عروض العيد، حيث قدم مسرح القاهرة للعرائس العرض المسرحي «عروستي» وسط حشد جماهيري من الكبار والصغار محبي هذا الفن الراقي. العرض من تأليف محمد بهجت، إخراج محمد نور.

وفي المسرح القومي للأطفال «جنة كوكي» أنارت خشبة متروبول من جديد.

تدور أحداث المسرحية في قصر تملكه كاميليا سليم وهي كوكي بطلة العرض ومتزوجة من عبدالمنعم جلال الدين (عطارد) عالم فضائي، ويعيش معهما في القصر مجموعة من الأطفال الذين يصل عددهم إلى ثمانية أطفال، يكتشف عطارد كوكبا جديدا خارج المجموعة الشمسية وخارجة المجرة تتوافر فيه كل سبل الحياة، فيقررون الهجرة إليه هربا من التلوث وحرب الفيروسات التي دمرت كوكب الأرض وجعلته غير صالح للحياة ليكتشفوا بعض الحقائق التي تدفعهم إلى العودة مرة أخرى إلى الأرض والعمل على تغير المناخ غير المناسب.

«جنة كوكي» بطولة بثينة رشوان، جلال عثمان، محمود حسن، مجموعة من الأطفال. تأليف وأشعار علي أبو سالم، ديكور فادي فوكيه، ملابس مروة عودة، ألحان جمال رشاد، استعراضات مصطفى حجاج، إخراج صفوت صبحي.

أما الشمس بالحديقة الدولية بمدينة نصر برئاسة المخرج محمد متولي، عاش الجمهور مع «مغامرات جيموا» وهو عرض توعوي يوضح أن السلاح الذي يواجه القبح هو الجمال ومحاربة الحزن بالأمل، وأن الفن هو ملاذ الجميع للرقي والسعادة.

محمود عبدالعزيز

مهرجان مسرح غرفة..

إضافة مسرحية جديدة بالمنصورة

أطلقت مكتبة مصر العامة بالمنصورة (الدورة التأسيسية) لأول مهرجان مسرح غرفة يقام بالمحافظة، وذلك في مارس ٢٠٢٣ ، برعاية د. أيمن مختار محافظ الدقهلية ورئيس مجلس أمناء المكتبة، والسفير رضا الطايفي مدير صندوق دعم مكتبات مصر العامة، ورئاسة إيمان أبو الغيط مديرة المكتبة، أمين عام المهرجان الفنانة شيماء عزت، مدير المهرجان المخرج أحمد العموشي مدير فريق مسرح المكتبة.

قالت إيمان أبو الغيط مدير المكتبة إن إقامة المهرجان من أجل تحقيق أهداف المكتبة التي تسعى دائما نحو فتح آفاق جديدة للعمل الإبداعي، ودعم الموهوبين في مختلف المجالات الثقافية، ومنها المجال المسرحي، ومن أجل أن يكون إضافة لمجتمع المسرح بالدقهلية، ومنصة جديدة ترعى أحلام الشباب.

أضافت أبو الغيط: ينشد المهرجان تأسيس مساحة عمل جديدة في مجالات المسرح المختلفة دعما لمواهب الهواة من أبناء محافظة الدقهلية، وتقوم فلسفة المهرجان على

الجاليري المكان المخصص لاستقبال عروض الغرفة (قبل)

الجاليرى بعد تحويله الي مسرح غرفة (بعد)

الارتقاء بمستوى العمل المسرحي بمحافظة الدقهلية، وتطوير أدوات الموهوبين من الهواة، وإتاحة الفرص للجميع لممارسة العمل الإبداعي، وتوفير المناخ المناسب للتطوير والابتكار.

تابعت: بدأت الفكرة بعرض المخرج أحمد العموشي فكرة المشروع في يوليو ٢٠٢٠،

وقد قمت بعرضها على د. أيمن مختار محافظ الدقهلية، فاعتمدها فورا في يناير ٢٠٢٣، وقدم لها كل الدعم ووفّر المناخ الملائم للإبداع، وانطلقت الدورة التأسيسية من المهرجان في الفترة من ١٥- ٢١ مارس الماضي بمشاركة أربعة عروض مسرحية، لأربعة من المخرجين الشباب الذين قدموا رؤاهم الإخراجية بالاستعانة بفريق مسرح المكتبة. وقد لاقت التجربة إقبالا جماهيريا كبيرا ما دفعنا إلى إعادة العرض في الليلة ذاتها ليتمكن أكبر عدد ممكن من المشاهدة.

سألناها عن أهداف المهرجان، فقالت: يتبنى المهرجان فكرة المساهمة في نشر الوعي الفني والثقافي لأبناء المحافظة، وخلق مساحات آمنة للموهوبين، يمارسون فيها إبداعاتهم لتزدهر وتنمو في سبيل خدمة المجتمع، كما هدف المهرجان في دورته الأولى إلى إنتاج عروض مسرحية تهتم في المقام الأول بدعم الموهوبين فى مجال الإخراج المسرحي.. كذلك استثمار مواهب أعضاء الفريق الفني المتكامل فريق مسرح المكتبة الذي تم تأسيسه في يناير ٢٠٢٣.

أضافت: والمهرجان يسعى لتقديم فرصة جديدة للشباب (هواة ومحترفون) والفرق الحرة في غير مواسم المسرح المعتادة في المنصورة، وهي التي تقدم من خلال قصر الثقافة، وكذلك جامعة المنصورة، والشباب والرياضة، فهو يسعى لإضافة مساحة جديدة للخريطة المسرحية بالمحافظة. وقد خصصنا لمسرح الغرفة مقرا دائما في المكتبة يمكنه أن يستقبل النشاط طوال العام وفقا للخطة الموضوعة من وزارة الثقافة ودور المكتبة كأحد أفرع منظومة مكتبة مصر العامة.

- هل كانت لديكم أحلام وخطط خاصة بالمسرح؟

الحلم بدأ منذ ثلاث سنوات وتحديدا في ٣٠ مارس ٢٠٢٠ ، حينما توليت إدارة مكتبة مصر العامة بالمنصورة، هذا الصرح الثقافي الأكبر بالمحافظة، فقد كنت أحمل على عاتقي وفي قلبي أحلام كثيرة، وهي أن أخطو بالمكتبة خطوات تضاف إلى ما قدمه كل من سبقني من مديري المكتبة الكرام، الذين لولاهم لما استمر هذا الكيان، ومن بينها بالطبع ما يتعلق بالمسرح، فأنا ممن يعملون بالمسرح ويهتمون به، وقد شرفت بأن أكون من مؤسسي مهرجان المنصورة المسرحي الإقليمي مع المخرج أحمد عبدالجليل صاحب الفكرة ومدير المهرجان، والنائب أحمد الشرقاوي رئيس اللجنة التنفيذية، وهو المهرجان الذي يقام تحت رعاية السيد الوزير د. أيمن مختار محافظ الدقهلية رئيس اللجنة العليا للمهرجان، وقد توليت مهمة أمين عام المهرجان لدورتين متتاليتين.

تابعت أبو الغيط: عملت المكتبة على تأسيس فريق مسرحي متكامل بعد انتهاء جائحة كورونا، ويضم الفريق

أمين عام المهرجان ، مدير المهرجان ، رئيسة المهرجان

كافة التخصصات في المجال (تأليف - تمثيل – موسيقى - إضاءة – ديكور – مكياج - ملابس.. إلخ)، وقد تم اختيار المخرج أحمد العموشي لتولي إدارته، وذلك بعد تقدمه بخطة متكاملة لإدارة الفريق والاستفادة من العناصر كافة وتكاملها وإتاحة الفرصة للمواهب، وقد أعلنت إدارة المكتبة عن فتح باب التسجيل في الفريق، وتمت المقابلة الشخصية وبلغ عدد المقبولين ١٠٥ من شباب المسرحيين والهواة، وبعد ذلك تم وضع خطة متكاملة لتدشين المهرجان.

أحمد عبدالجليل: المهرجان متنفس مسرحي جديد

وقال المخرج أحمد عبدالجليل: لا شك أن فكرة إقامة مهرجان الغرفة فكرة جيدة ومهمة تحسب للمخرج أحمد العموشي، كما تحسب بالتأكيد للمكتبة، فهي تضيف متنفسا مسرحيا جديدا للشباب في المدينة. وأتمنى إقامة المهرجان كل ثلاثة أشهر حتى يُخرّج لنا مواهب في مختلف عناصر العرض، فهو مهرجان لا يحتاج إلى إمكانيات. وبالنسبة لإقبال الناس على الدورة الأولى، فقد كان «فوق الوصف والناس مش لاقيه كراسي تقعد»، وهو دليل على نجاح المهرجان، وأنه حقق الغرض المطلوب منه. أما عن العروض، فقد كانت متميزة، وقدمت مواهب عديدة كانت مفاجأة بالنسبة لي.

أحمد فاروق: لم أشاهد عرض غرفة من ٩١

وقال الفنان أحمد فاروق (فرقة فلاحين المنصورة) استمتعت بمشاهدة أحد عروض المهرجان، وهو «جريمة في جزيرة الماعز» به أداء تمثيلي جيد جدا لمواهب أراها لأول مرة. وسعيد بإقامة مثل هذا المهرجان، وهي فكرة رائعة أشكر عليها إدارة مكتبة مصر العامة، فمهرجان الغرفة كان غائبا عن المسرحيين لسنوات طوال في مدينة المنصورة، وأنا شخصيا لم أرَ عرض غرفة منذ سنوات طوال منذ عرض الفنان مخلص البحيرى عام ١٩٩١ الذي قدم في قاعة الفيديو في قصر ثقافة المنصورة.

مصطفي فتحي: طفرة كبيرة

وقال الفنان مصطفى فتحي: أعتبر إقامة مهرجان الغرفة طفرة كبيرة تقدمها المكتبة، وهو من أصعب أشكال المسرح بالنسبة للممثل حيث لا يوجد فاصل بينه وبين المتفرج ويقدم بإمكانيات قليلة، لذلك أشكر القائمين على هذا المهرجان إيمان أبو الغيط مديرة المكتبة والمخرج أحمد العموشي والفنانة شيماء عزت. وأتمنى أن يستمر طوال العام.

صلاح الحوتى

الأول في مسرحة المناهج بـ«عراف»

أحمد صبري: سعدت كثيرا بالجائزة.. أكثر ما أسعدني اكتشاف قدرات جديدة للطلبة

تحديا كبيرا خاضه المخرج أحمد صبري وهو يقدم ٥١ عرضا مسرحيا خلال ٤٩ يوما في مسرحة المناهج لجميع المراحل الدراسية بمدرسة «زهور الياسمين» التابعة لإدارة البساتين. لم يكن الأمر بالشيء اليسير والهين، ولكن لإيمانه بأهمية ودور مسرحة المناهج استطاع أن يقتنص الفرصة ويحقق المركز الأول على مستوى الجمهورية بعرض «عراف»، وقد كان يحركه في المقام الأول شغفه لتحقيق شيء يستفيد منه الطلاب ويؤثر فيهم. وخلال رحلته التي دامت تسعة ٤٩ يوما، كانت هناك تحديات كبرى واجهها. ولأيماننا كجريدة بدور المسرح المدرسي ومسرحة المناهج، خصصنا تلك المساحة لنتحاور معه في هذه التجربة المهمة والشاقة، ولنكتشف رحلته منذ أول يوم مع الطلاب وحتى حصوله على المركز الأول على مستوى الجمهورية بعرض «عراف».

أحمد صبري خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد، مخرج باتحاد الإذاعة والتليفزيون، قدم العديد من البرامج والفترات المفتوحة على إذاعة الأغاني، وهو مستشار قطاع تنمية المواهب باتحاد المبدعين العرب، وعضو جامعة الدول العربية والأمم المتحدة، ورئيس لجنة تحكيم مهرجان الرواد عدة سنوات. قدم العديد من العروض المسرحية لمعهد أكتوبر العالي للهندسة والتكنولوجيا، وأخرج العديد من العروض لفرقة اختراق المسرحية المستقلة، منها: أولاد الغضب والحب والندم، وزيبق الثورة، وكأسك ياوطن.. مخرج منفذ لمسرحية «فى انتظار بابا» إخراج سمير العصفوري.

حوار: رنا رأفت

يجب التركيز بشكل كبير على الكتابة لمسرحة المناهج

- ما سبب اتجاهك لتقديم عروض لمسرحة المناهج؟ وكيف بدأت التجربة؟

لدي شغف كبير وإيمان عميق بكل ما أقدمه للمسرح سواء كان مدرسيا أو هواة أو مسرحا احترافيا، وكنت أقدم مجموعة من الفعاليات والاحتفاليات في مديرية القاهرة للتربية والتعليم، وإحدى هذه الفعاليات تخص احتفالات أكتوبر لمدرسة «زهور الياسمين» التابعة لإدارة البساتين. أعجب القائمون بالإدارة داخل المدرسة بما قدمته في الاحتفالية من حيث انضباط العناصر وجودتها وظهور الاحتفالية بشكل مشرف، وعقدت إدارة المدرسة اتفاقا معي على تقديم مشروع خاص بها لمسرحة المناهج لكل المراحل الدراسية من التمهيدي «الحضانة» وحتى المرحلة الثانوية. والأمر يعد مغامرة كبيرة بالنسبة لي، وخلال ٤٩ يوما قدمت ٥١ عرضا لكل المراحل بالمدرسة.

- كيف قبلت بهذا التحدي واستطعت تطويع الطلاب وتهيئتهم خلال فترة قصيرة؟

كنت أمام خيارين إما أن أقدم ممثلا جيدا أو أقدم عرضا متكامل العناصر الفنية وذا جودة فنية عالية، وكما نعلم فكرة تقديم ممثل متميز يصعب تطبيقها نظرا لضيق الوقت المتاح لتقديم العروض؛ لذلك كنت أقوم بإعطاء الطلاب الإطار الخارجي للشخصيات التي يقدمونها في العروض، وكيفية أدائها، وكان لدي تحدٍ أخر وهو تحدي الكتابة، فكل مدرسة متخصصة في المادة تقوم بكتابة مسرحية خاصة بالمادة التي تدرسها، وبالطبع بعضهم لا يعرف كيفية الكتابة، فكنت أقسم وقتي ما بين تعديل الدراما وإعطاء «كورس» بسيط للدراما يتمثل في كيفية كتابة مسرح وبناء شخصيات وعقدة، وبالفعل هناك من تمكنوا من الكتابة، واستطعت وضعهم على أول الطريق. وبالنسبة لعرض «عراف»، كان في البداية يحمل اسم «الأجازة الصيفية». وعندما انتهيت من تقديم جميع العروض الخاصة بمسرحة المناهج بمدرسة «زهور الياسمين»، قمنا باختيار عرضين ليمثلا إدارة البساتين داخل مديرية القاهرة، ثم قامت المديرية بتصعيد عرض واحد، وهو الذي حصل على المركز الأول وهو عرض «عراف».

- نود أن نتعرف على فكرة العرض.. وكيف قدم جميع المعلومات التي تخص مادة الدراسات؟

العرض يحوي تنوعا كبيرا، ويتحدث عن الفراعنة من خلال مجموعة من الطلاب يضعون أيديهم على جسم غريب، ويجدون مادة تلتصق بأيديهم، ويقومون بنفخها فيجدون أنفسهم أمام الملكة «حتشبسوت»، ثم نستعرض بانوراما تاريخية، وكما نعلم عروض مسرحة المناهج تعتمد على درس واحد، ولكني لم أحبذ تسليط الضوء على درس واحد، ولكن حددت الدرس الأساسي، وقمت بتغذيته بمعلومات من جميع الدروس بالمادة، وجمعت المادة بأكملها في المسرحية.

- ما انطباعاتك عن الجائزة وشعورك بها ؟

سعدت كثيرا بهذه الجائزة وبالتجربة، وأكثر ما أسعدني اكتشاف قدرات جديدة للطلبة وتقديم عرض متكامل وجيد العناصر، فكان الأمر بالنسبة لي يمثل تحديا كبيرا. وأحمد الله أنني وفقت في تقديمه بشكل مشرف.

- ما أبرز الركائز التي وضعتها لتقديم مسرحة المناهج بشكل متميز؟

أغلب الإدارات وأغلب المدارس عندما تتعامل مع مسرحة المناهج تعتمد على المعلومات فقط، ولكني اعتمدت على المعلومة، وتقديم عرض متكامل العناصر من الألف للياء على مستوى الموسيقى والإضاءة والديكور، فأغلب العروض لا تقدم ديكورا وتتعامل بما يشبه المسرح الرمزي.

- في رأيك هل هناك أزمة تواجه المسرح المدرسي مؤخرا؟

هذا الأمر يحمل شقين: الشق الأول هو أن الدراسة اليوم لم تعد مثل السابق من حيث الالتزام، وأصبح الطلاب يعتمدون بشكل كبير على الدروس الخصوصية والمراكز التعليمية (السناتر)، واختفي الشكل الذي يلزم الطالب بفترة دوام بالمدرسة، كذلك موقف أولياء الأمور من مشاركة الطلاب في النشاط. والشق الثاني يتمثل في الإنتاج والملابس، وعدم اهتمام المسرح داخل المدرسة بتقديم المعلومة وربطها بإفيه أو أغنية، وهو شكل يفيد الطالب، ويجعله يستفيد من المعلومة مقارنة بتقديمها بشكل تلقيني.

- ما الذي تحتاجه مسرحة المناهج لتقديم المواد الدراسية بشكل جاذب؟

وضعت بعض التوصيات بشأن هذا الأمر، ومنها -على سبيل المثال- التركيز على الكتابة بشكل جيد لمسرحة المناهج، والتقاط النقاط الأساسية في الدروس بشكل متعمق، وعندما نقدم مسرحة المناهج لا يجب أن نعتمد على القواعد التي وضعتها لجنة التحكيم التي

تخص مدة العرض، والتي لا تتعدى العشرين دقيقة، والتي يصعب فيها توصيل المعلومة إلى الطالب، ولكن من الممكن أن تزيد مدة العرض لتصل لثلاثين أو خمسة وأربعين دقيقة؛ لنضم كل المعلومات الخاصة بالمادة، وهو أمر سيمتع الطالب ويخرجه من فكرة التلقين، ويجعله أكثر استيعابا للمادة من خلال عرض متكامل العناصر.

- ما الذي يجب التركيز عليه بشكل كبير في الدراما المقدمة لمسرحة المناهج؟

البداية تكون مع المدرسين الذين سيكتبون لمسرحة المناهج، فيجب البدء معهم قبل بداية الدراسة بأسبوعين على أقل تقدير، ونضع بعض التساؤلات المهمة لهم ومنها: ماذا سنكتب، وكيف سنكتب، وكيف سنقدم المعلومة للطلاب من خلال خطوات محددة، وهذا أشد أهمية من المعلومة نفسها، فالطالب يستمع للمادة، ويفاجأ باكتشاف المعلومة تدريجيا؛ سيؤدي ذلك إلى ثبات المعلومة المقدمة له، بالأخص في مرحلتي الابتدائية والإعدادية، وسأضرب مثالا حديثا وهو «التيك توك» الذي يحفظ الطلاب أغانيه عن ظهر قلب، ويمكن استغلال ذلك من خلال مسرحة المناهج، ولكن بشكل نفعي للطالب.

- ما مدى استجابة الطلاب في مراحل البروفات الخاصة بالعروض؟

هناك مواهب حقيقية، وهناك من لديهم الشغف، ومنهم من لديه روح المغامرة وحب التمثيل، وكذلك هناك طلاب متفوقون ولديهم أيضا شغف للاشتراك والاستذكار بشكل مختلف، وهناك من يعتبر الأمر مجرد نشاط مدرسي فقط.

- ما رأيك في تنظيم المهرجانات والمسابقات في المسرح المدرسي ومسرحة المناهج؟

هناك طفرة كبيرة في تنظيم المهرجانات المسرحية والحالة المسرحية داخل المدارس، وهناك ورقة بحثية مهمة داخل وزارة التربية والتعليم فيما يخص المسرح المدرسي ومسابقاته المختلفة، وهناك مخرجون متميزون يقدمون تجارب مهمة.

- ما مشكلة التوجيه في المسرح المدرسي؟

أين الطالب من حضور عروض مسرحة المناهج؟

أولا المعرفة، يجب أن يعرف موجه المسرح المدرسي ما هو المسرح، فالمسرح ليس مجرد مسابقة أتنافس بها لأحصل على مركز، ولكن عليه أن يعي جيدا ما هو المسرح، وما هي المسابقة التي يقدم فيها، وكيفية التعامل مع المخرج؛ ليقدم عملا فنيا بشكل متميز وكيفية انتقاء الطلاب المناسبين لتجسيد الأدوار بالعرض المسرحي طبقا للمستوى الشكلي والطبقات الصوتية الملائمة للعرض، ومن الضروري أن يعي موجه المسرح أنه يقدم عملا فنيا، وليس عملا إداريا، وبهذا سيكون المنتج المقدم لمسرحة المناهج ذا جودة عالية.

- من خلال مشاركتك في مسابقة مسرحة المناهج ما تقييمك لما قدم من عروض داخل المسابقة؟

هناك استسهال في بعض العروض سببه الرئيسي هو العملية الإنتاجية، فعندما تقوم مدرسة خاصة بإنتاج عروض مسرحية يختلف الأمر عن حالة إنتاج مدرسة حكومية لعروض مسرحية، فالمدارس الخاصة تقدم ديكورا واقعيا، ويتمثل ذلك في العرض الذي قدمته، فقد استعنت بمصمم ديكور من المعهد العالي للفنون المسرحية، ففي المدارس الخاصة هناك ميزانية إنتاجية تمكن المخرج من تقديم عناصره بشكل مميز ومبهر واحترافي، على عكس المدارس العامة يكون الإنتاج بها هزيلا، ما يترتب عليه صورة فقيرة، وهو بدوره ما يؤثر على جودة العرض المقدم.

- ما أهم المعلومات والرسائل التي أردت توضيحها للطلاب خلال عرض «عراف»؟

هناك شخصيات فرعونية عديدة لها أثرها الكبير في تاريخ مصر، وفي بعض الأحيان يحدث خلط لدى الطلاب حول هذه الشخصيات. على سبيل المثال، من أهتم بالزراعة، ومن قام بتوحيد القطرين. والعرض قام بتوصيل هذه المعلومات بشكل مبسط من خلال حديث الشخصيات عن نفسها، ومشاهدها مع بعضها البعض، وكذلك تأكيد المعلومة من خلال شخصيات أخرى بالعرض، وهو أمر يساعد الطالب في تثبيت المعلومة، وعدم الخلط بينها وبين معلومات أخرى، وهناك نقطة مهمة يجب أن أشدد عليها، وهي أننا نقدم مسرحة المناهج ولا يشاهدها سوى أولياء الأمور ولجنة التحكيم والطلاب المشاركين في العروض، وكما نعلم أن مسرحة المناهج رسالتها الأولى والأخيرة هي الطالب وليس لجنة التحكيم، فأين الطالب من حضور عروض مسرحة المناهج. هناك ضرورة بالغة أن تكون هناك جولات للعروض المتميزة في مسرحة المناهج للمدارس المختلفة؛ حتى نحقق أقصى استفادة للطلاب.

شريف صبحي: «بعد آخر رصاصة» صرخة في وجه كل مشعلي الحرائق

يناقش العرض المسرحي «بعد آخر رصاصة» قضية الحروب وآثارها نفسيا واجتماعيا واقتصاديا، والعرض يبعث برسالة سلام عالمية، وهو إعداد وإخراج شريف صبحي عن مسرحيات «عودة الرجل – قمامة – جيل رابع» من تأليف علي عبدالنبي الزيدي، إنتاج مسرح الغد بقيادة سامح مجاهد. وقد أجرينا هذا الحوار مع المخرج شريف صبحي.

حوار: رنا رأفت

نتمنى أن تصل رسالتنا لكل المناطق المشتعلة

- لماذا اخترت تقديم العمل في هذا التوقيت؟

تقدمت بهذا العمل لمسرح الغد قبل أحداث الحرب بين روسيا وأوكرانيا، وأنا قبل أن أقبل على تقديم أي تجربة تشغلني عدة أفكار وتؤرقني، وقد كنت أمر بفترة من الاكتئاب بسبب الأحداث التي تقع على مستوى العالم، وكذلك كنت أتأمل ما تغير في السلوك الإنساني، وكانت هناك تساؤلات أطرحها على نفسي، وهي: لماذا هذا الكم من الجرائم والقتل وسفك الدماء والحروب؟ ومن هنا تولدت لدي فكرة وهي تقديم صرخة في وجه كل «مشعلي الحرائق»، وتقديم دعوة للسلام العالمي، وهو ما دفعني لقراءة عدة نصوص كان من بينها ثلاثة نصوص للكاتب العراقي علي عبدالنبي الزيدي وهي «عودة الرجل الذي لم يغب، جيل رابع، قمامة»، وكانت الثلاث مسرحيات عن الحرب، وفكرت في تقديمها دفعة واحدة على أن تعرض كل مسرحية في ليلة، ولكن وجدت أن هذا الأمر يحتاج إلى إنتاج كبير ومجهود شاق، وهو ما دفعني لعمل كولاج ما بين المسرحيات الثلاثة وأصبحت مسرحية واحدة وأطلقت عليها في البداية «نابالم.. القنبلة الحارقة لا تنطفئ» ثم وضعت اسما نهائيا للعمل وهو «بعد آخر رصاصة»، والفرضية التي أقدمها من خلال العمل تختلف عن فرضية المؤلف؛ ففرضية المؤلف أثناء الحرب، والفرضية التي أقدمها هي بعد قيام الحرب وحدوث الفناء والخراب والدمار الشامل في الكون حيث لا طعام ولا زرع ولا توجد أي مظاهر للحياة، ومجموعة من الأشخاص المتبقين من الحروب مشوهين نفسيا وجسديا، وقد نال الإعداد إعجاب لجنة القراءة. والعرض قاتم بشكل كبير، فنحن نستعرض ويلات الحروب، وهو ليس فقط للجماهير، ولكنه لرؤساء الدول ومشعلي الحرائق.

- كيف استطعت تطويع النص ليكون مناسبا لكل مكان وزمان؟

أولا كل نص من النصوص الثلاثة يصل إلى خمسة وخمسين

الحروب شر من صنع الإنسان تفتك بحقه في الحياة

ورقة، فقمت بعمل إعداد وتكثيف لكل نص على حدة، وجمعت كل هذه المسرحيات، وجعلت بينها رابطا وهو رابط الحالة والتواصل بالكلمة، فعندما أتحدث عن حالة ننتقل إلى حالات أخرى، وجميعها عن التيمة الرئيسية وهي تيمة الحرب.

- ما أبرز التحديات والصعوبات التي واجهتك أثناء مرحلة الإعداد؟

لم تكن هناك صعوبات؛ بل على العكس كان هناك استمتاع كبير بصناعة هذا العمل، فقد قمت بإخراج العمل بمنزلي قبل بدء البروفات الفعلية، وصممت «ماكيت» الديكور ورسم حركة الممثلين (الميزانسين)، وجميع عناصر العمل من إضاءة وموسيقى، وكان ذلك أثناء فترة جائحة كورونا، وقد تقدمت بالعمل منذ عامين، وكان التأخير سببه الجائحة، كما أن مسرح الغد بعد الكورونا دخل في مرحلة تطوير شامل، وقمت بعمل ورشة لكتابة الأشعار مع د. رشا ضاهر، وقد فوجئت بتميزها الشديد في كتابة الأشعار في بعض المشاهد بالعمل، خاصة أنني قمت بتحديد بعض المناطق التي سيكون بها أغانٍ، ولكنها طرحت أفكارا مختلفة ومتميزة في كتابة الأغاني.

- في رأيك ما الذي يميز كتابات المؤلف علي عبدالنبي الزيدي؟

هو يكتب عن أشياء عاصرها وعاشها، وعن بيوت وأسر عانت كثيرا من الحروب، كما أن مفرداته اللغوية تتميز بالرقي الشديد ومحملة بكل الوجع لوصف الحالة الإنسانية داخل عروضه وشخصياته.

- العرض يعد رسالة للعالم وقد لا يستطيع استيعابها الجمهور العام.. كيف واجهت هذا الأمر؟

هناك عنصر فرجة مشوق للغاية في السينوغرافيا، وحركة الممثلين، والتشكيلات المسرحية، والماكياج وهو بطل من أبطال العمل، وكذلك عنصر الإضاءة، ونسبة التمثيل والصدق الفني، وأقدم الجرعة المسرحية بشكل متسلسل وتدريجي.

- بما أن العمل يناقش قضية عالمية.. فهل هناك اتجاه لتقديم العرض في دول وعواصم مختلفة؟

بالفعل العرض سيشارك في عدة مهرجانات منها مهرجان بغداد، وهناك محاولات لمشاركته مع منظمة حقوق الإنسان والسلام العالمي؛ لأنه من اختصاصهم، ونتمنى كفريق عمل لعرض «بعد آخر رصاصة» أن تصل رسالتنا لكل العالم والمناطق المشتعلة.

أقدم الجرعة المسرحية بشكل متسلسل وتدريجي

-دائما يغلب على أعمالك الطابع التراجيدي وتناقش أعمالك قضايا بها عمق إنساني واجتماعي فما الذي يجذبك لهذا الاتجاه؟

قدمت أعمالا مسرحية كوميدية، ولكنني أحب الجانب الفني الأقرب للتجريبي، ودائما أحب اللغة التعبيرية والتعبير الجسدي، وعنصر الحركة يمثل أهمية كبيرة بالنسبة لي؛ فتفتيت المشاعر الإنسانية من خلال فهم المخرج ينعكس على حركة الممثل.

- نود أن نتحدث عن تجربتك في عرض «الساعة الأخيرة» للمخرج ناصر عبدالمنعم الذي ناقش أيضا فكرة الحروب وآثارها؟

قدم عرض «الساعة الأخيرة» ويلات الحروب من خلال البطل الذي ألقى القنبلة النووية ودمر العالم، وما وصل إليه على المستوى النفسي، فالعرض لم يظهر ويلات الحروب بقدر إظهاره للجريمة التي اقترفها الطيار الأمريكي وحالته النفسية ودخوله إحدى المصحات العقلية.

- هل ما كتب من نصوص عن الحروب عبَّر بشكل عميق عن ويلاتها وآثارها؟

أود أن أشير إلى نقطة مهمة، وهي ليس هناك عدد كبير من الكتاب تطرقوا إلى هذا الجانب (آثار الحروب وويلاتها)، ووجهة نظري أن لدينا أزمة في الكتابة المسرحية، فعندما أقدم على تقديم تجربة جديدة أتعسر كثيرا لأجد نصا مختلفا، مما يجعلني أقيم جلسات عمل مع المؤلف (ورشة) حتى نخرج بعمل مميز وجيد، وهناك ضرورة بالغة لإقامة ورش للكتابة. وأدعو القائمين على العملية الفنية إلى ضرورة إقامة ورش للكتابة يُضم لها ورش للارتجال حتى يقوم الكتاب في ورش الكتابة بالاستعانة بما يقدمه الممثلون في ورش الارتجال ويتم طرح موضوعات جديدة.

- هل يمكن أن تقدم لنا عناصر العرض؟

العرض بطولة: طارق شرف، محمد دياب، إبراهيم الزهيري، آسر علي، مي رضا، وفاء عبده، إيناس المصري، إيمان مسامح، مريم سعيد، ديكور محمد هاشم، أزياء دينا زهير، موسيقى وألحان هشام طه، توزيع موسيقي محمد همام، أشعار د. رشا ضاهر، مكياج إسلام عباس، رؤية سينمائية طارق شرف، دعاية وسوشيال ميديا محمد فاضل، مخرج منفذ عليا عبدالخالق، نورهان سمير، سيادة نايل، فتوغرافيا عادل صبري، تنفيذ مكياج نادين عبدالحميد وسارة محمد، تنفيذ ديكور سالي كامل، تنفيذ أزياء أماني سالم، مصحح لغوي إبراهيم الزهيري، الراقصون: محمد أحمد محمد، أحمد محمد عبدالوهاب، عمار بلال.

اتفقوا على أهميته وتمنوا استمراره

معرض «الكتاب المسرحي» في ساحة الأوبرا للعام الثاني

افتتح المجلس الأعلى للثقافة، مطلع أبريل الحالي، معرض الكتاب المسرحي، بدار الأوبرا المصرية، وهو الذي تنظمه لجنة المسرح بالمجلس، واستمر حتى التاسع من الشهر نفسه، فتح المعرض أبوابه للجمهور من ١١ صباحا حتى العاشرة مساء يوميا، وشاركت فيه عدة جهات نشر منها الهيئة العامة لقصور الثقافة، والهيئة المصرية العامة للكتاب، والمركز القومي للمسرح، والمركز القومي للترجمة، واتحاد الناشرين المصريين، ودار المعارف. التقت «مسرحنا» بعدد من ممثلي هذه الجهات وعدد من المسرحيين ليحدثونا عن هذا الحدث الذي يقام للعام الثاني على التوالي.

إيناس العيسوي

عصام السيد: الكتاب المسرحي مظلوم في المعارض العامة، ومن هنا جاءت الفكرة

قال المخرج عصام السيد، مقرر لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة: هذه هي الدورة الثانية لمعرض الكتاب المسرحي، وقد أقمنا العام الماضي الدورة الأولى في ٢٧ مارس، وكان يوافق يوم المسرح العالمي، ووجدنا إقبالا كبيرا على المعرض، على الرغم من كوننا أكثر تخصصا، فإن الجمهور كان متنوعا يجمع ما بين المتخصص وغير المتخصص، وهذا ما أدهشنا وجعلنا نشعر أن الكتاب المسرحي ما زال يبحث عنه القارئ وينتظر أي متنفس ليجده فيه، لذلك قررنا أن نقدمه بشكل دوري كل عام، ولكن العام الحالي جاء يوم المسرح العالمي مع بداية شهر رمضان المُعظّم، فقمنا بافتتاح معرضنا في ٣ أبريل، حتى نبتعد عن الأسبوع الأول من رمضان، الذي دائما ما يكون مشغولا بالطقوس الاجتماعية الرمضانية.

واستكمل «السيد»: المعرض يضم العديد من الجهات ودور النشر، مثل الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمجلس الأعلى للثقافة، وهيئة الكتاب، والمركز القومي للمسرح، ودار المعارف، إلى جانب مشاركة بعض دور النشر الخاصة، تحت إشراف اتحاد الناشرين المصريين، وقد لاحظنا أنه في معارض الكتب العامة لا يجد المسرحيون أعمالهم بسهولة، بسبب الزحام الشديد، إلى جانب أن عدد الكُتب المعروضة كبير جدا، ومن هنا جاءت الفكرة حتى نُسهل الأمر، بأن نقيم معرضا مختصا بالكتب المسرحية فقط.

وأضاف «السيد»: المعرض قائم على فكرة عرض الكتب المسرحية فقط، وهذا يُتيح الفرصة لمزيد من الإقبال الجماهيري، ولا يضم أي فعاليات أخرى على هامشه، لأن الغرض منه إتاحة الفرصة للمسرحيين ومُحبي المسرح بأن يجدوا الكتب الخاصة بهم التي يبحثون عنها في معارض الكتب العامة ولا يجدونها، أو لا تكون ظاهرة بشكل جيد وسط آلاف الكتب الأخرى.

معرض متخصص

فيما قال د. محمد الشافعي المنسق العام لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: هو معرض متخصص جدا في الدراسات المسرحية، ويهتم بأن يعرض فيه دور نشر متميزة جدا في النشر المسرحي، مثل الهيئة العامة للكتاب، والهيئة العامة لقصور الثقافة، والمركز القومي للترجمة، ودار المعارف، تقريبا في معظم الكتب التي نستعين بها كمراجع ومصادر في الدراسات المسرحية أو في النصوص، يذهب اتجاهنا دائما إلى هذا النوع من

المكتبات، ففكرة أن يتم تجميعها داخل مكان واحد، ويكون هناك حفل واحد به كل هذه الدور، شيء رائع ، يوفر على القارئ أن يجد كل ما يريده في مكان واحد، أفضل من أن يبحث عنه في أكثر من مكان، وهذا جزء من نشاط لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، أن يكون هناك تواصل بين المسرحيين، ويكون هناك دعم لهم بأن نوفر لهم دراسات أو كُتبا، وأحيانا يتم عمل مسابقات لتشجيعهم في بعض التخصصات والمهام، بجانب المسابقات التي تقيمها اللجنة، وكان آخرها مسابقة النقد والنصوص المسرحية.

وتابع «الشافعي»: اللجنة تحاول جاهدة دائما أن تقدم أنشطة للمجلس وللمجتمع المدني وللمسرحيين، وأتمنى أن تكون هذه الدورة إضافة لمعرض الكتاب المسرحي، ويكون بها تنوع أكثر، وهذا شاهدناه بالفعل في الافتتاح، وأتمنى أن يظل هذا المستوى من التنظيم مستمرا في الدورات القادمة، ويتطور المعرض دائما للأفضل، وأتمنى أن تحتوي الدورات القادمة على فعاليات وعدد أكبر من دور النشر الأجنبية.

لمسة جميلة

وقال مدير إدارة المعارض بالمجلس الأعلى للثقافة أحمد زين العابدين: الدورة الأولى لمعرض الكتاب المسرحي كانت لمسة جميلة من المخرج عصام السيد بالتنسيق مع د. هشام عزمي أمين عام المجلس، ومدير عام الشعب واللجان بالمجلس وائل حسين، تم التنسيق بأن يكون هناك حدث بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، وبالفعل أقيمت الدورة الأولى في هذا التاريخ، وقمنا بإقامة معرض كبير يضم قطاعات مختلفة من وزارة الثقافة ومنها، الهيئة العامة للكتاب ودار الكتب والوثائق القومية، والهيئة العامة لقصور الثقافة، والمركز القومي للترجمة، ودار المعارف، والمركز القومي للمسرح، وهناك بعض الإصدارات الحديثة التي صدرت عن المسرح بشكل أكاديمي مثل كتب د. علي الراعي، بخلاف الكتب التي تتحدث بشكل أكاديمي في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وما شابه ذلك من الإصدارات.

وأضاف «زين العابدين»: المشروع القومي للترجمة في المجلس الأعلى للثقافة في الألفية الأولى، قدم مساحة كبيرة من الإصدارات تتحدث عن المسرح بشكل عام، وفي هذه الدورة الثانية هناك إقبال جماهيري كبير، وقد حضر الافتتاح كثير من المسرحيين والجمهور العام، فهناك خصم ٥٠٪ على جميع إصدارات المجلس، وكذلك المركز القومي للترجمة، احتفاء بالمسرح وليالي الشهر الكريم، أتمنى أن يستمر المعرض ويجمع المسرحيين والجمهور المُحب للكتب المسرحية، واختيار إقامة المعرض في هذا التوقيت جيد جدا، لأنه يجعل رواد الأوبرا بكل فعالياتها

يقبلون على المعرض، وهو ما يصنع جمهورا جديدا للكتاب المسرحي خارج إطار المسرحيين.

ترجمات عديدة

وقال مدير التسويق والمعارض بالمركز القومي للترجمة؛ تامر مصطفى: المركز يشارك للسنة الثانية على التوالي في معرض الكتاب المسرحي، ويقدم ترجمات عديدة خاصة بالكتب المسرحية، ونحن نهتم بشدة بالمشاركة في تلك الفعاليات الثقافية المهمة، والمركز ينفرد هذا العام بعرض خمسين مسرحية مترجمة من مختلف اللغات، من روائع الدراما العالمية، ونقدم النص اليوناني والنص العربي مُقابلا له، والمركز أيضا يقدم خصومات تصل إلى ٥٠٪ للطلبة، وهناك كتابان جديدان أحدهما للدكتور جابر عصفور والآخر للدكتور محمد عناني، ونشارك بأعمال مسرحية مترجمة من الأدب العالمي وكتب نقدية مسرحية مترجمة.

مؤسسة عريقة

قال محمد أنور عبدالجليل الموظف بدار المعارف بإدارة المعارض: دار المعارف من المؤسسات العريقة التي تشارك دائما في جميع المعارض العامة والمتخصصة، على مستوى الوطن العربي، وهذه هي المشاركة الثانية للدار في معرض الكتاب المسرحي.

وتابع «عبدالجليل»: نشارك بمجموعة من الكتب القيمة ومنها ذخائر العرب أول إصدارات دار المعارف التي تشتهر بها، إلى جانب العديد من الكتب المسرحية للفنان يوسف وهبي وكتاب «عشت ألف عام»، وجميع كتب د. طه حسين، وهناك إصدار جديد لدار المعارف هو «مجلة الزهور»، وهذه المجلة تجمع مقالات من السبعينات إلى الآن نُشرت في مجلة أكتوبر، وهي مجلة قديمة تم إصدار العدد الأول منها في ١٩١٠، إلى جانب تواجد المجموعة الكاملة لشكسبير، وأساطير العالم من مكتبة كامل الكيلاني، وتضم ثلاثة كتب مهمة، هي: قصص من شكسبير، وقصص من ألف ليلة وليلة، وأساطير العالم، فدار المعارف تتسم بالتنوع الأدبي والثقافي، ولكن في معرض الكتاب المسرحي نقدم فقط المسرح.

حدث مهم

فيما قال الناقد جرجس شكري، أمين عام النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة: فكرة المعرض في حد ذاتها جيدة جدا، نُحيّي عليها المخرج المسرحي عصام السيد، مقرر لجنة المسرح، وهي حدث مهم يجمع كل ما تيسر من الإصدارات المسرحية سواء من وزارة الثقافة أو أعمال أخرى من دور نشر أخرى في مكان واحد، شيء رائع، وأتمنى أن يتبنى المخرج عصام السيد ولجنة المسرح فكرة أن يقام هذا المعرض في المهرجانات المسرحية أيضا، نحن نحتاج مثل هذا المعرض في المهرجانات، ليحضره الأجيال الجديدة من شباب المسرحيين، فيوفر لهم كل ما يحتاجونه من أعمال مسرحية وكتب متخصصة في المسرح.

وأضاف «شكري»: نحن قدمنا في المعرض مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية منها إعادة نشر روائع المسرح العالمي، وقد صلنا حتى الآن إلى ٧٥ عنوانا، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المسرحيات الحديثة الإيطالية والصينية والألمانية من خلال سلسلة «آفاق عالمية»، وأيضا نشرنا مجموعة من الدراسات المهمة مثل المسرح وقرينة، إلى جانب تقديمنا المتوازن ما بين كلاسيكيات وروائع المسرح العالمي والمسرح المعاصر والحديث.

تنوع الجهات

وختاما، قال الناقد المسرحي باسم صادق: معرض الكتاب المسرحي خطوة في غاية الأهمية اتخذتها لجنة المسرح بقيادة المخرج عصام السيد، وأتمنى أن تظل متبعة فيما بعد ومستمرة، وأهمية المعرض تكمن في أنه متخصص في الكتاب المسرحي والدراما بشكل عام، والرائع فيه أنه متنوع جهات الإنتاج ودور النشر المشاركة فيه، وأعتقد أنه يحتاج إلى قدر أكبر من التسويق والدعاية للإعلان عنه، حتى يصل إلى أكبر قدر ممكن من المهتمين بالشأن المسرحي، وأعتقد أننا نحتاج للتنويه بشكل أكبر عن المعرض حتى يستفيد منه أكبر قدر ممكن من المسرحيين المهتمين بالشأن المسرحي والباحثين والدارسين وطلبة الدراما والمسرح في المعاهد والكليات المسرحية.

«بعد آخر رصاصة»

بقايا بشر يبحثون عن السلام

أشرف فؤاد

الحب والحرب.. نقيضان على الدوام ولكن كليهما يتكون من نفس الحروف الأبجدية باستثناء حرف «الراء»، فبمجرد إضافته لكلمة «الحب» ستجد المعنى وقد تغير تماما، وتحول الحب بكل ما يعنيه من أمان وسلام ومشاعر جميلة ومتبادلة بين البشر إلى حرب ودمار وخراب ودموع وفقر وذل وانهيار للبشرية وتشويه للإنسانية، فالحب يحصد والحرب تخرب.

وقد لمسنا جميعا في السنوات الأخيرة كيف لحرب -قد لا تكون دولتك طرفا فيها- أن تؤثر تأثيرا كبيرا على الحالة الاقتصادية على العالم أجمع، ونموذج الحرب الروسية الأوكرانية مؤخرا، وكذا ما يحدث أيضا حاليا من اقتتال داخلي وأحداث عنف أهلية مؤلمة بدولة السودان الشقيق هى خير دليل على ذلك، ففي العرض المسرحي «بعد آخر رصاصة» من إنتاج مسرح الغد تحت قيادة المبدع سامح مجاهد مدير المسرح، وواحد من أهم رواده الذين أثروا المسرح في عهده بالعديد من الإبداعات المشرقة للفن المسرحي المصري، يطرح لنا تلك القضية الأبدية، وما تخلفه وراءها من تأثيرات نفسية وإنسانية واقتصادية عالمية ألا وهي قضية الحرب بوجه عام، وهي قضية وجدت منذ نشأة البشرية من خلال فلسفة لها تحت عنوان «ماذا لو عم السلام العالم بعد آخر رصاصة؟»، من خلال رؤية إخراجية طرحها لنا المخرج المصرى شريف صبحي بمفهوم تجريبي يقدم لنا من خلالها حالة مسرحية موحدة من البداية للنهاية عن المعاناة النفسية أثناء وبعد الحرب لنعرف من خلالها قيمة السلام، فبالتضاد تعرف قيمة الأشياء، وقد قام بعمل الإعداد لها عن ثلاثة نصوص كتبها المؤلف العراقي على عبدالنبي الزيدي في تسعينات القرن الماضي ألا وهي مسرحيات (قمامة/ جيل رابع/ عودة الرجل الذى لم يغب)، التى يتحدث فيها عن قسوة الحروب الكارثية التي حولته من كاتب مسرحي إلى شاهد عيان على ما يحدث من حروب وفقدانات وانتظارات، فالحروب تنتهي ولكن معاناة الشعوب والدول لا تتوقف وتستمر

بعدها لفترات طويلة، وربما للأبد فى بعض الحالات.

المسرحية تدور أحداثها حول ثلاث عائلات دمرتها الحرب، وتم تشويه أفرادها نفسيا وجسديا، العائلة الأولى يمثلها الجد «محمد دياب» الذي فقد بصره في بداية الحرب، وصار يتسول من أجل توفير لقمة عيشه حتى وصل به الأمر أنه صار يفتخر بتلك المهنة ولا يخجل من البوح بها أمام الآخرين. ونفس الحال لابنه «طارق شرف» الذي تم بتر ذراعه وامتهن مهنة أبيه ولديه رغبة في بتر ذراع ابنه الوليد، اعتقادا منه أنه بذلك يؤمن مستقبله بامتهان مهنة العائلة، وحتى يمنعه في الوقت نفسه من المشاركة في حرب طويلة الأمد في بلاد غريبة لا هدف منها سوى القتل والتشويه والتدمير والخراب، ولكن أم الطفل الوليد «مي رضا» تعترض على رغبة زوجها أملا في أن تنتهي الحرب ويعم السلام وينعم ابنها بمستقبل أفضل.

العائلة الثانية هي لجندي فُقد في المعركة لسنوات طويلة «آسر علي»، ثم عاد مشوها مبتور الساقين، حتى لقبه المجتمع بالمربع ليكتشف عند عودته أن والدته «إيناس المصري» قد حولت منزله إلى دار لممارسة الرذيلة بمقابل مادي؛ بل وجعلت من زوجته «إيمان مسامح» هي من تمارس الرذيلة مع ضيوف تلك الدار، فتكون صدمة الابن هنا في أمه وزوجته أشد من صدمته بما حدث له في الحرب، فيحاول جاهدا أن يطلب من أمه أن تستجيب له بمنع هذه المهانة والتوقف عنها فورا، ولكن واقع الحياة من حوله -بسبب الحرب- يصدمه حينما يعلم الظروف البائسة التي تمر بها البلاد، وأن لا مصدر دخل آخر للعائلة سوى هذه المهنة الوضيعة التي تضمن لهم البقاء على قيد الحياة، بعد أن صار عاجزا لا يقوى على تولي المسئولية؛ بل ويحتاج هو إلى من يمد له يد العون.

أما العائلة الثالثة والأخيرة، فهي لجندي مسن «إبراهيم الزهيري» ترك عروسه «وفاء عبده» بفستان الزفاف في ليلة العرس، ثم عاد بعد عشرين عاما ليجد الحال وقد تبدل إلى حال آخر، فلم تعد زوجته المسنة تعرفه ولا ترغب في اقترابه منها حيث إنها ألفت الوحدة واعتزال الناس، وبعد أن تحولت مشاعرها نحوه من الحب إلى الكراهية وذلك بعد أن فقدت جمالها وشبابها في الانتظار.

كان ولا بُدّ في وسط كم هذا الزخم من الشجن والأحزان للعائلات الثلاث، أن يكون هناك بصيص من الأمل.

فكانت شخصية الفتاة الصغيرة عازفة الفلوت بالعائلة الأولى وتدعى «مظلومة» التي جسدتها «مريم سعيد سليمان»، وهي أخت الطفل الوليد وابنة الزوج الشحاذ الذي يتاجر في أطراف الموتى، وهي الشخصية الصامتة الوحيدة بأحداث المسرحية، والتي تتداخل مع العائلات الثلاث بموسيقاها الحالمة التي تبعث على الأمل، فهي رمز هنا «للسلام المفقود والمنشود في آن واحد «لذا اختار

لها المؤلف اسم «مظلومة».

أبدع المخرج شريف صبحي في اختياراته لممثلي العرض المسرحي، وكانوا جميعا على قدر عالٍ من الاحترافية في تجسيد شخصياتهم المسرحية، فكان لأدائهم التلقائي وبالأخص آسر علي من الرجال ومي رضا من النساء أكبر الأثر في توحد جمهور العرض مع الحالة المسرحية ومعاناة الشخوص بها نظرا لطبيعة أدوارهم المركبة التي قاموا بأدائها من خلال مدرسة السهل الممتنع القائمة على الإحساس العالي والمتفرد في المقام الأول أكثر من أي شيء آخر، ولفت نظري أيضا تعبيرات عيون ووجه مريم سعيد سليمان الحزينة والباكية، التي لمست قلوبنا جميعا بالرغم من دورها الصامت القائم على المشاعر الداخلية للممثل، كما وضح على جميع ممثلي العرض في تقمصهم للشخصيات التي يقومون بأدائها مدى إيمانهم وتأثرهم برسالة العرض المسرحي، ودور الفن في إيصال هذه الرسالة للمتلقي من أجل تطهيره.

الأشعار لرشا ضاهر جاءت معبرة عما يجول بنفوسنا جميعا من رغبة عارمة في أن يعم السلام العالم وتنتهي الحروب من على كل أرجاء الأرض، ليصبح العالم أجمع دولة واحدة بلا حدود أو مسافات، فجاءت كلماتها رومانسية حالمة تبعث على الأمل.

أجاد كل من آسر علي ونجلاء سليمان التعبير غناء عما بكلمات الأغنية من وطنية وعاطفة ومشاعر جياشة، نظرا لما يمتلكانه من صوت شجي وحس مرهف صادق للغاية، وخاصة آسر علي أحد أبطال العرض المسرحي، فهو فنان شامل تمثيلا وغناء يعزف إبداعا على أوتار قلوبنا بما حاباه الله به من موهبة حقيقية.

جاءت الموسيقى التصويرية للمسرحية التي وضعها هشام طه وقام بتوزيعها محمد همام، موحية بقتامة القضية ورهبتها تبعث على الرعب والإحباط اللذين يعيشونه أبطال المسرحية بسبب الحرب وما تسببه من دمار وتشويه وفقر، باستثناء الموسيقى المنبعثة من آلة الفلوت التي تعزف عليها مظلومة بين الحين والآخر، والتي تبعث على الأمل وسط كل ما تعيشه حولها من انهيار إنساني وأخلاقي. أما ألحان أغنية الفينال فحرص هشام طه على أن تكون موسيقى معبرة عن غد أفضل، بعدما يتحقق الحلم الذي نتمناه جميعا ويعم السلام على كل كوكب الأرض بعد طول انتظار وبحث من الضحايا من الأشخاص والشعوب التي عانت من ويلات تلك الحروب، ليبدأ التعمير والبناء لمستقبل مشرق مما ساهمت تلك النهاية المتفائلة في نجاح العرض المسرحي.

الديكور لمحمد هاشم من أكثر العناصر إبداعا التي جاءت متطابقة مع فكر المخرج وقضية العرض المسرحي وساهمت بشكل كبير في تفاعل الجمهور مع الحالة المسرحية، فجاء الديكور على النهج التجريبي يبعث على التساؤلات والرهبة والقتامة لكل من تقع عليه عيناه، فهو يوحي بأكثر من معنى حسبما تراه كل عين من أعين المتلقي، فهناك من يراه على هيئة أنقاض الحرب لبيوت وأبنية مهجورة، وآخر قد يراه على هيئة وحدة عسكرية منكوبة بعد تعرضها للتدمير، وذاك التعدد في الرؤى يحسب نجاحه لمصمم الديكور.

الأزياء لـ»دينا زهير» راعت من خلالها أن تعبر عن الوضع الاقتصادي والنفسي الذي يعانيه العائلات الثلاث

ضحايا الحرب من جوع وفقر وإذلال وخوف وانكسار، فاتخذت أيضا الملابس الطابع التجريبي وجاءت جميعها بالية وممزقة بمرور الزمن عليها دون تغيير، وهي ليست ملابس تقليدية كالمعتاد؛ بل إنها عبارة عن مجموعة من بقايا الأقمشة والجلود لجنود ماتوا بالمعركة، تم تفصيلها من أجل أن تسترهم فقط من الفقر المدقع الذي يعانون منه، وساعد المكياج لإسلام عباس بشكل كبير في اكتمال الرؤية ووصول المعنى للمتلقي بالحالة النفسية المؤلمة التي يعيشها ضحايا الحرب وآثار التشويه الجسدي والنفسي الظاهر عليهم مع وجوههم المتشحة بالسواد والتي تخفي أغلب ملامحهم نتيجة آثار الحرب، فنجح المكياج ومعه الملابس في تصدير كراهية المتلقي للحرب باحترافية غاية في الإتقان والإبهار.

الإضاءة لشريف صبحي وهو نفسه مخرج العرض، ساعدت على إبراز الصورة الدموية للحرب ومقدار ما تتصف به من رعب ودمار وآثارها النفسية على الأشخاص حتى بعد انتهائها، من خلال الألوان الحمراء في مشهد بتر الأب الشحاذ لذراع طفله الوليد، وفي كل لوحات الدراما الحركية أيضا التي جاءت خلف سلويت لأشباح وضحايا الحرب التي صممها كمال ربيع ببراعة فائقة ومعبرة ويتوسطهم الشيطان معطيا أوامره لهم بالتدمير والتخريب، إضافة إلى الألوان الزرقاء في بعض المشاهد للعائلات والتي تعبر عما وصل بهم الحال من برود وجفاء في المشاعر وعلاقات فاترة، كما ساهمت الإضاءة أيضا في إبراز جماليات الديكور والملابس والمكياج.

استعان مخرج العرض في دعم قضيته وفكرته المسرحية برؤية سينمائية في بداية ونهاية العرض المسرحي، قام بتصميمها له طارق شرف وهو أحد أبطال العرض، فجاءت البداية معبرة عن الحرب وآثار التدمير من خلال لقطات أرشيفية لها من العالم أجمع، وذلك ما يسمى في المسرح ببراعة الاستهلال من أجل تحفيز المتلقي للشغف في المتابعة والتركيز. وختم شرف العرض المسرحي برؤية سينمائية تعبر عن هدف المخرج من ذاك العرض وماذا لو عم السلام على الكرة الأرضية جمعاء من خلال خدع بصرية لعودة الدمار في شكل فلاش باك وتحوله إلى إعمار في صورة سينمائية بديعة انتهت بأغنية الفينال المصورة مع تلك اللقطات.

البوستر المسرحي لمحمد فاضل كان له الفضل في عنصر الجذب للجمهور من خلال ما يحتويه من تشويق وإثارة، حيث نجد كل أبطال العرض المسرحي جميعهم بالملابس البيضاء التي ترمز إلى السلام، متوازيان لبعضهما البعض الرجال والنساء، وهم ينظرون بابتسامة أمل إلى المستقبل المشرق الذي يتمثل في الطفل الوليد الذي يتحصن ببطن أمه تحميه من آخر رصاصة تنطلق نحوه، كناية عن الأمل الذي يحدو الجميع في غد أفضل بلا حروب أو نزاعات أو دماء، ينعم فيه الأجيال الجديدة بسلام شامل في كل أرجاء العالم.

عمد كل من الكاتب والمخرج كل منهما في تخصصه في المبالغة في إظهار الحرب في صورة منفرة ومقززة سواء إن كانت في الكتابة أو الإخراج، حتى تصل رسالة العرض إلى المتلقي ويبعثه على كراهيتها، فوجدنا الكاتب وقد تعمد في كتابته للنص المسرحي أن يجعل من معظم أخلاقيات شخصيات العرض المسرحي أن تصل إلى مستوى الحضيض في تصرفاتها مع الآخرين؛ بل ونزع الرحمة من قلوبهم وكأنما أراد أن يقول لنا إن قسوة الحرب ومعاناتهم معها علمتهم العنف وجفاء المشاعر، نفس الحال بالنسبة للمخرج المسرحي، فوجدناه تعمد أيضا أن يظهر وحشية أبطال العرض من النساء من خلال إظهارهن وهن يلتهمن بقايا أجساد الضحايا في مشهد ترتجف له الأبدان نتيجة الجوع والحرمان والفقر الشديد الذي يتعايشن معه منذ بدء الحرب، لذلك جاء العرض شديد القتامة على كل المستويات في كتابته وإخراجه بما يتلاءم مع القضية التي يتناولها، فالكتاب العراقيون تجد لهم بصمة خاصة في نصوصهم المسرحية التي تتحدث عن الحرب تميزهم عن غيرهم من المؤلفين، نتيجة معايشتهم للحروب وويلاتها بشكل شبه دائم عبر تاريخهم، لذا تجد أكثرهم متعطشين إلى السلام في كتاباتهم ودوما في حالة بحث عنه، مثلما نجد أبطال العرض في النهاية وهم يناجون السلام ويحلمون به، كما أن العنف والحدة التي يتصفون به طوال أحداث العرض هي نتيجة غياب السلام حتى يستطيعوا البقاء على قيد الحياة، وبالرغم من نجاح شريف صبحي اللامحدود في صنع عمل تجريبى مسرحي منضبط ومحكم وذي رسالة على مستوى جميع عناصره، فإنه فقط يؤخذ عليه التكرار الذي شاب الجمل الحوارية والحركة المسرحية في بعض مشاهد العرض المسرحي، وفي النهاية وهذا هو الأهم، فقد تحقق هدف كل من المؤلف والمخرج من خلال هذا العرض المسرحي في توجيه صرخة مدوية لبقايا بشر مشوهين من الداخل والخارج في وجه كل مشعلي الحرائق في أي مكان وأي زمان بحثا عن الأمان والسلام.

المسرح الألماني

المضاد

أحمد محمد الشريف

بعنوان «المسرح الألماني المضاد» صدر حديثا كتاب عن الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة آفاق عالمية. دراسة وتقديم د. أسامة أبو طالب، تحدث فيه عن أعمال راينر فيرنر فاسبندر Rainer Werner Fassbinder موضحا فيه بالتفصيل والتحليل فكرة وأسلوب وسمات المسرح المضاد Das Antitheater تلك الحركة التي أنشأها فاسبندر، ثم أرفق بالكتاب عد الدراسة أربعة نصوص مترجمة، وهي: «حرية بريمر»، «دم على حلق القطة»، «كاتسل ماخر»، و«لا أحد طيب ولا أحد شرير». يقع الكتاب في ٢٢٠ صفحة من القطع الصغير.

في البداية، يوضح د. أسامة أبو طالب أنه لم يتجاوز ما قضاه فنان المسرح والسينما الألماني الشاب راينر فيرنر فاسبندر، على الأرض ستة وثلاثين عاما، رحل بعدها مخلفا وراءه كنزا من الإبداع قلما يتكرر، فيما بين أربعين فيلما سينمائيا وأكثر من ستة عشر نصا مسرحيا، علاوة على درامات إذاعية وأعمال تليفزيونية. وقد ارتبط اسمه بتأسيس حركة مسرحية جديدة أطلق عليها اسم «المسرح المضاد» Anti-theater بالتعاون مع زميليه «ب. رابين»، و«هـ. شيجوللا»، وما يقرب من عشرة زملاء اعتبروا كمؤسسين آخرين لكيان فني مسرحي مشترك.

أما عن بداية الفكرة، فيشرحها الكاتب د. أبو طالب مبينا أن فاسبندر رأى منذ البداية -متفقا مع آرتو- أن المسرح الأصيل إنما يقع في ذلك اللقاء بين الحلم والأحداث. كما ينتمي بشكل آخر إلى منطق المسرح الحيLiving theater وأفكاره باعتماد وظيفة التحريض Incitement، أو الاستفزاز Pr. V . cati. N في مواجهة صراع محتوم ضد المسرح البرجوازيBurgerliches Theater السائد والمنتشر الذي طال تسيده وتمكن استقراره. ولا يخفى تأثره البين بالمسرح البريختي وبمسرح القسوة. وقد نال الكثير من الاتهامات بسبب المنافسة أو بسبب عدم الفهم أو كراهية التجديد المعتادة التي وصفت فاسبندر وأصحابه ومنهجهم بالعدمية تارة، وتارة أخرى بالدعوة إلى الانحراف.

ويرى أن الاتهام الآخر والأكثر تجنيا وفداحة وخطورة، فقد تمثل في وصم المسرح ومؤسسه وشركائه بكونهم أعداء للسامية يتعين ترصدهم ومواجهتهم، وكفهم عن العمل تماما كدأب كل منظمات الصهاينة عندما تنصب شراكها حول أي من المفكرين الأحرار ممن يخلفونها في الرأي وينقضونها في التوجهات! وهكذا كان هجومهم الشرس على الجماعة عند محاولة عرضها مسرحيته الجديدة: «القمامة والمدينة والموت» عام ١٩٦٧. ثم تعرض أفرادها للنقد الحاد الشرس السابق الإعداد والتجهيز من قبل التجمع اليهودي في ألمانيا ذلك الذي وصم فاسبندر نفسه بأنه معا للسامية وبأنه يحمل أفكارا نازية جديدة.

رغم كون المسرحية مكرسة للدفاع عن قضية العمال الأجانب في ألمانيا حيث تتبنى توضيح مشكلتهم والدفاع الموضوعي والإنساني عن حقوقهم المهدرة.

ثم يوضح الكاتب موضوع وشكل عرض «القمامة والمدينة والموت» ويحلل شخصياتها، طارحا التساؤلات حول دور التجريبية المسرحية الجديدة في المسرح المضاد، ما أدواتها الفاعلة ووسائلها وتقنيات عرضها؟ وما مدى فعاليتها المنتظرة وحدودها؟ ثم ما هو الأثر الجمالي المطلوب والمنجز بالفعل من تجربة تلقيها؟ حيث كان لجوء المسرح المضاد في تحققه على المسرح كعرض إلى أشكال هي خليط من أدوات المسرح ووسائله، ومن السينما وحرفياتها إضافة إلى استخدام التمسرح والتغريب بصيغه الأدائية المباشرة مرة، ومرة ثانية بتنحيته كلية وتبني فكرة اللحظة المسرحية الساخنة ذات الطابع الاندماجي بين العرض والمشاهد تمهيدا للخروج بها إلى فعل جماعي ذي صفة تحريضية أسوة بتجارب مماثلة في حركات «الواقعي والخبز والدمية والمسرح الوثائقي» أو بالمسرح السياسي بشكل عام مع فارق أساسي هو سعي المسرح المضاد للاستفادة بكل هذه الحركات دون التقيد الحر داخل الإطار المحدد لإحداها، وإنما استلهامها جميعا في خلق هذه اللحظة وجعلها ذات طابع اندماجي استفزازي في الوقت نفسه.

وأضاف الكاتب موضحا أن المسرح المضاد واصل طريقه مقدما ما يقرب من الثماني عشرة مسرحية ما بين تأليف منفرد لرائده فاسبندر وحده، وبين تأليف مشترك مع آخرين من الجماعة، إلى إخراج للنصوص، بالرغم من جماعية الطابع التي قدمت بها المجموعة نفسها منذ بداية الظهور. ثم يطرح لنا المؤلف أسماء الثماني عشرة مسرحية.

وتحت عنوان جانبي «عالم المسرح المضاد وملامحه الفنية»، يوضح الكاتب أن فاسبندر كان يحلم بمسرح جديد بالفعل، وفي كل شيء، مسرح تتسع فيه وظيفة التنوير السياسي المحدودة لكي تتحول إلى تنوير أكبر حين ينجح في تقديم معالجة أعمق وليست مجرد معالجة تكتفي بكونها أكثر صراحة، في حين ينبغي عليها أن تكون أشد تعرية وأكثر فضحا، أو مسرحا للتعرية التامة الكاملة والفضح دونما هوادة، حينما يكون التنوير قرين العقلنة ومجاله العقل بالدخول المباشر على الحس مخترقا عالمي النفس والجسد.

وبعد ذلك يتعرض الكاتب لمسرحية «كاتسل ماخر» Katzelmachrer المصنع، ضاربا بها المثل، حيث تعرض الواقع ممسوخا ومشوها بغرض الإحالة به إلى حقيقة هذا الواقع/ المدينة/ العصر.. بإنسانه وآلياته التي حولته هو الآخر إلى مسخ مشوه يمارس انحطاطاته ودناءاته وتشوهاته واعيا، بينما لم يمنعه وعيه بحالة الاتضاع التي تردى إليها من أن يظل مكبلا تماما، وقد شلت إرادته أو فلنقل إنها مسخت هي الأخرى بحيث تصبح أي توبة مستعصية عليه، وبحيث تصبح أي محاولة للخلاص

أو للتطهر شبه مستحيلة هي الأخرى بعد أن انحطت معاناته بالمثل، متفقا في ذلك مع برتولد بريخت، ومختلفا معه في نفس الوقت، ثم يتولى الكاتب شرح وجهتي الاتفاق والاختلاف معه.

وبعد ذلك يبين الكاتب أهمية أن ندرك أن فاسبندر في مسرحه المضاد ليس طبيعيا أو منتميا للمسرح الطبيعي إلا حين تواصل بعض شخصياته تلذذها بالسقوط في محاولة متعمدة منه لكسر أقنعة الاحترام الظاهري الزائف وإسقاطه عنها ابتغاء تعذيب المتفرج/ الجمهور المحترم، أو المقنع بادعائه الاحترام.

ويرى الكاتب أن فاسبندر لا يضعنا على طريق التجريب البريختي وحده، مثلما لا يحاول معنا أن يكسر الوهم مستخدما التمسرحTheatricality فإنه لا يحاول أن يضعنا كذلك في مجال تطهيري تقليدي بالمعنى الأرسطي، وإنما في حالة غشيةTrance أو ما يمكن أن يسميه مجالا انفعاليا مشابها للحالة الهامشية الواقعة ما بين الصحو والنوم، وتصبح المحصلة أثرا جماليا معاكسا أو مضادا للتطهير، وبأية وجهة نظر مفسرة سواء أكانت تقليدية أو غير تقليدية حين نتعرف على المحورين الأكثر أهمية أو بالأحرى الأساسيين اللذين ينهض عليهما عالم المسرح المضاد محددين موقعه الحقيقي من هموم الإنسان عامة وإنسان العقود الأخيرة من القرن العشرين على وجه التحديد، هذين المحورين، وهما: أولا: العصر – المدينة، ثانيا: المدينة – الإنسان (الفرد)، ثم يسهب الكاتب في شرح هذين المحورين.

وتحت عنوان «الممثل في شعيرة المسرح المضاد» يخبرنا الكاتب بأن أقرب وصف للممثل في تصور فاسبندر، هو ما عبّر عنه مايرخولد حينما سُئل عما يميز الممثلين الذين يعملون معه، فأجاب: أولا أنهم لا يفكرون، وثانيا: أنهم لا يفكرون بأسلوب مثالي بل ماديا، حيث يخرج الممثل في عرف هذا المسرح عن كل ما اتفق عليه من تسميات اصطلاحية تعترف «لاعبا» أو «مؤديا» أو «عارضا» على الرغم من بقاء اسمه ممثلا عند فاسبندر ليتحول إلى عنصر الطقس نفسه ومادته: مقيمه، وصانعه، ومعايشه، وليس إلى مادة للمشاهدة أو لفرجة الآخرين، إنه يعمل وكأنه يعرض نفسه لنفسه ينخرط في أداء طقس بالمعنى الحسي الإيماني المعتقدي أو الإسراري، هادفا ليس إلى الوعظ بالخطاب الأخلاقي المجرد، ولا إلى التفريج وقوعا تحت فعل التطهير الأرسطي، كما أنه ليس التحريض المباشر وفقا لمصطلح المسرح السياسي، وإنما هو كل ذلك مجتمعا ولكن بقدر.

كما يوضح لنا الكاتب أنه أمام تعليمية بريخت وفي مقابل ما يدعو إليه من وجود تلك «المسافة الفاصلة» بين المتفرج والعارض تقوم دعوة المسرح المضاد على وجوب الانخراط في الجو المسرحي أو الدخول في المجال الانفعالي الذي تخلقه عملية التمثيل/ المحاكاة في حضور وميض دائم من الوعي أو من اليقظة المعاودة لدى المتفرج التي تعترض الانسياق الكسول خلف حالة الاندماج، ولكن بشرط محدد تماما يتمثل في ضرورة البعد عن التعليمية.

ثم يبين الكاتب أن الشيء المختلف في مسرح فاسبندر المضاد هو بنية غير تقليدية يريد بها تحقيق هدف تقليدي في جزء منه وهو:

فعل الاندماج في الجو المسرحي أو الحالة المسرحية.

حالة اليقظة المراقبة للوعي – أو المصادرة على استمرار فعل الاندماج.

فكأنه بذلك يحقق الوظيفيتين –الأرسطية والبريخية معا- في عرض مسرحي واحد، وأن وسيلته في ذلك «بنية مسرحية مغايرة» تميز المسرح المضاد في كافة أعمال فاسبندر حيث يقوم بتقطيع سياق القصة/ الحكاية هادما بذلك معمار البنية المسرحية التقليدية المتعارف على تكوينه الهرمي حتى نقطة الذروة إلى أن يتم نزول الحدث هابطا ومعه انفراج الأزمة.

ثم يتخذ الكاتب د. أسامة أبو طالب نموذجا مسرحية «إي إفيجينيا في تاوريس» مطبقا عليه رؤية المسرح المضاد. ثم ينتقل إلى نموذج آخر وهو «لا أحد شرير ولا أحد طيب» مؤكدا أن في هذا النموذج للمسرح المضاد يحول فاسبندر الإدانة الفردية إلى اتهام جماعي يعم بذنبه الجميع، وينسحب عليهم، ومن أجل ذلك تصبح المشاركة في الجرم بمثابة براءة سالبة بشكل ما أو براءة مدانة بسلبيتها حاملة وزر صمتها أو تقاعسها حيث الجميع متورطون فيما يبدو أنه لعنة جمعية أو إثم مقرر يقفون أمامه أو يرزحون تحت وطأته حيث لا أحد شرير ولا أحد طيب في هذه المدينة/ العصر.

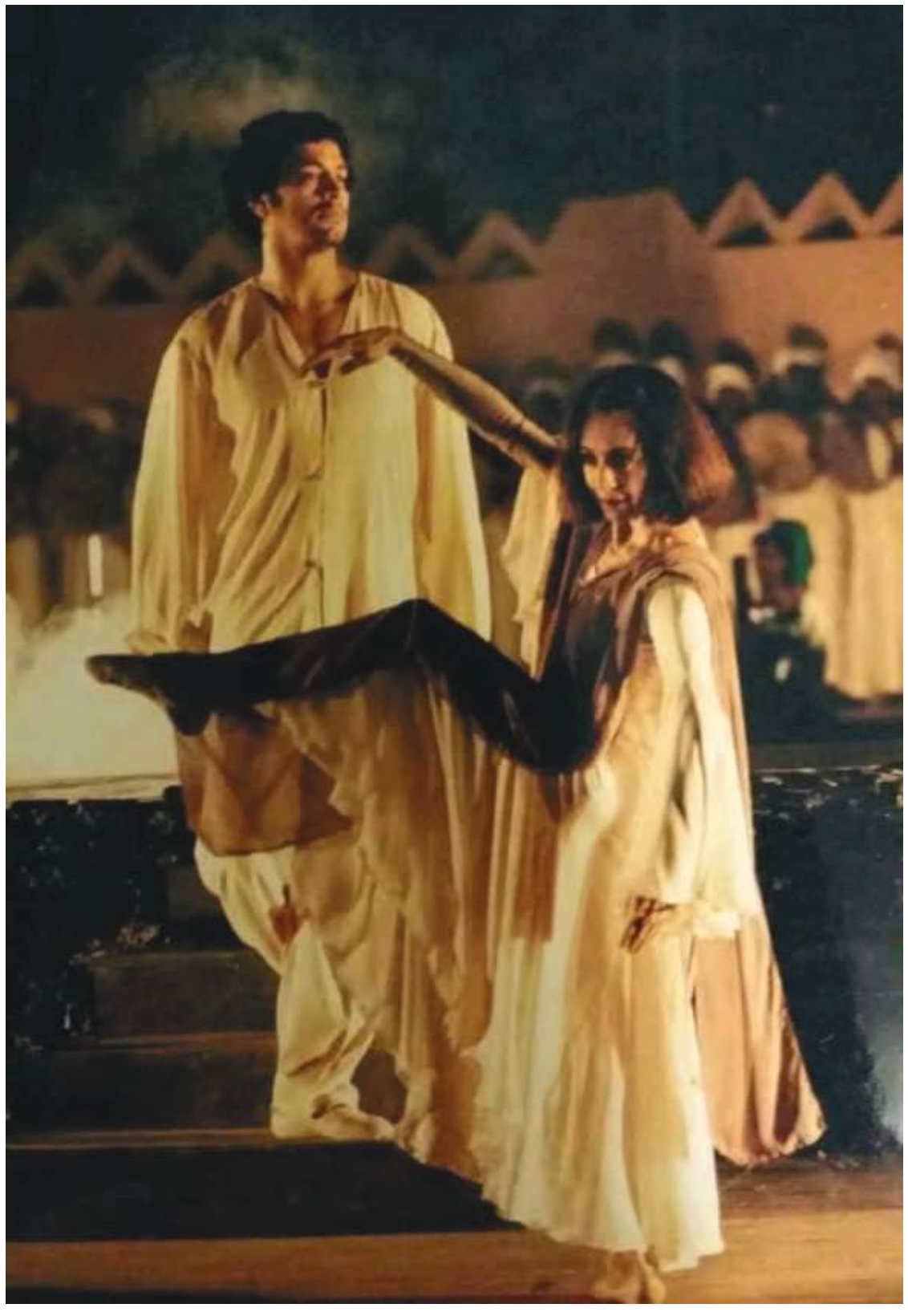
ويرى الكاتب أنه كشأن مسرحياته دائما تفرض البنية بمعمارها الخاص وجودا متميزا يستطيع من خلاله أن يتمم عملية الإحالة التي أولع بها من بنى فنية متخلية وعوالم ذات واقع افتراضي إلى عوالم يستطيع عقل القارئ/ المشاهد أن يتصورها أو يعيد تجميعها وتركيبها اعتمادا على مفردات خبرته بالواقع أو التاريخ أو الأسطورة أو بها جميعا ثم يسقطها على أي وجود مادي قائم يعيشه أو يسمع به أن يكتفي بمجرد الاقتناع بوجودها في عالمنا الكبير.

وفي نهاية الدراسة، يشير د. أبو طالب إلى صعوبة تلخيص أعمال فاسبندر، وأن عدم توافر أعماله كاملة باللغة العربية دفعه لأن يعرف –باعتباره متخصصا- أن تناوله أو عرضه لها «ثيميا»، يمثل تجاوزا لأن مسرحياته لا بُدّ أن تشاهد لأنها كتبت في الدرجة الأولى لكي تعرض.

ويختتم دراسته بقوله إن مجرد نظرة متأملة لإحدى نصوص فاسبندر تكفي للتدليل على خطورتها ليس فقط لأنه رجل مسرح يتجسد فيه الكاتب والمخرج معا. كما أنه مخرج سينمائي أيضا تنتمي مخيلته الإبداعية إلى عالم الصورة بكل عالم الصورة بكل إخلاص، ولكونه أيضا ابن حقيقي لحركة المسرح الحديث ذلك الذي ارتبط بالمدينة الأوروبية فكرا وضميرا وإحساسا. هذه المدينة تنفسها فاسبندر وعبأ مما فيها حتى الثمالة رافضا أن يغمض عينيه لحظة يستريح فيها معلنا عن يقظته الدائمة المضنية ومكررا دايما «أنام عندما أموت».

المسرح المصري

وآليات التجديد الفني



عيد عبدالحليم

تشهد الحركة المسرحية في مصر الآن ازدهارا من نوع خاص، يقوم على أفق تجريبي من خلال مجموعة من شباب المؤلفين والمخرجين والممثلين والفنيين، الذين يحاولون إثبات النظرية القائلة بأن «المسرح ضرورة ومتعة في آن واحد.

وهذا التجريب ليس ضربا في الفراغ أو شكلا هلاميا؛ بل هو مراوحة بين الواقع والرؤية، من خلال بث روح التمرد الفني على خشبة المسرح ولاستنطاق جماليات النص المكتوب، من خلال ابتكار طرق جديدة في الأداء المسرحي والديكور والسينوغرافيا والإضاءة وغيرها من الأدوات المسرحية.

ولعل هذه الطفرة هي ما جعلت أحد كبار كتَّاب المسرح العربي، وهو الراحل ألفريد فرج يقول في أحد الحوارات التي أجريت معه «بأن المسرح المصري يمر -الآن- بأفضل فتراته» على الرغم من وجود فترة تاريخية مهمة للمسرح، وهي حقبة الستينيات التي شهدت مسرحيات يوسف إدريس وعبدالرحمن الشرقاوي ونجيب وسرور وميخائيل رومان ومحمود دياب.

وعلى ما أعتقد أن هذا التميز أتى من وجود مجموعة من الفنانين الذين استفادوا -كثيرا- من المنجز المسرحي العالمي والعربي، وأرادوا أن يدخلوا الإنسان بجوهره وخارجه، بجسده وروحه، وقضاياه الاجتماعية والسياسية والنفسية، داخل بنية العرض، فأصبحت لغة الشارع والمهمشين وأحلام البسطاء وأغانيهم هي ما يؤطر لغة الأداء ويضفي أبعادا شعبية على الديكور والسينوغرافيا، فكأن «يد الله أدخلت -هؤلاء- في التجربة»، على حد تعبير الشاعر الراحل أمل دنقل.

ونرى عبر هذا التلاحم والتمازج والتقارب بين ما هو عام وما هو خاص، أشكالا متنوعة للتعبير تـتراوح بين المسرح الجسدي الذي يعتمد أعلى الأداء الحركي للممثل مع تنحية البعد الصوتي والخطاب اللغوي، حيث تتحول مركزية الحضور المسرحي من اللغة الكلامية المنطوقة إلى مسرحة الجسد وحده عبر أداء ارتجالي أحيانا، أو عبر نص مؤلف في أحيان أخرى.

وتأخذ هذه اللغة الحركية شرعيتها من تعبيرها عن العقد السيكولوجية التي يحياها الإنسان في العصر الحديث، وتأتي من خلال طريقتين لـلأداء: إما بالرقص، أو الإيمـاء، كبديل موضوعي عن لا جدوى اللغة المنطوقة.

وبين الإطار الثاني للتجريب وهو «المسرح تحت الأرض» أو «مسرح مترو الأنفاق» أو «مسرح المقهورين» حسب تعبير «أوجيبتسو بوال» الذي يهدف من وراء نظريته هذه أن يكون العرض المسرحي تظاهرة تجعل من المتفرج عنصرا أساسيا وفاعلا في بنية الأداء المسرحي، فالجمهور يشاهد المشكلة التي يطرحها النص، وتتماس مع واقعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادية ويتدخل -في أحيان كثيرة- لإيجاد حلول مرتجلة تتوازى مع النص المعروض تكون عبارة عن مشاهد متداخلة يشارك فيها المتفرج، وهي طريقة اعتمد عليها كثيرا «بيتر بروك» في أعماله المسرحية المختلفة، بحيث يصبح الحدث في مواجهة الجمهور وجها لوجه في مرآة واحدة ينظر كل منهما للآخر فيما يمكن أن أطلق عليه «أنسنة الحدث» أو «حدث الأنسنة».

وهي طريقة في الأداء تستكشف مناطق جديدة في الكتابة

والاقـتراب من ثقافة الآخر، من خلال حشد عدد هائل من الوسائل الفنية المتناقضة التي يكون الهدف منها في الأساس التودد إلى المتفرج لكي يكون مشاركا في العمل الدرامي.

وعلى حد تعبير بيتر بروك «المشكلة ترجع مرة أخرى إلى المتفرج: هل يود أن يغير في شروطه؟ هل يود أن يغير شيئا في نفسه في حياته؟ في مجتمعه؟ إنه بحاجة إلى الأثر الذي يخدش، وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول».

***

وإذا كـان المـسرح -عـبر تاريخه الطويل- قد اعتمد على عنصرين فنيين في التجديد، هما: تنوع طرق الأداء التعبيري، وعملية التلقي المتصاعد من قبل الجمهور، مما نتج عنه سقوط الحواجز في علاقة تبادلية أنتجت أنساقا جديدة تعتمد على مسرحة فضاءات جامدة مهملة لم تكن مستخدمة من قبل في العرض المسرحي من أجل تثوير الوعي الغائب وإعطائه إمكانيات للحضور لم يأخذها في فترات سابقة، مع تكثيف الجانب الهامشي وإدخاله في متن العمل الفني لتصل في النهاية هذه العملية إلى المراوحة بين ما يريده الضمير الجمعي والوعي بآليات الفن، وتـأتي هذه المراوحة من خلال كسر الثنائية المركزية للنص «الكلام والجسد» وهي ثنائية كانت تعطي للنص المكتوب الأولوية الأولى نظرا لأن المسرح -عرف منذ نشأته- بأنه «فن تقديس الكلمة»، وكان الفعل الحركي/ الجسد -رغم أهميته في إنتاج الدلالة هامشيا ومحفوفا بالمخاطر، وإن عُبر عنه- كما في المسرح التجاري -على سبيل المثال- كأداة للعرض والاستهلاك، وهو مفهوم ظهر منذ بداية السبعينيات نظرا لسيادة الثقافة الاستهلاكية وتغليب كل ما هو مادي وتغييب كل ما هو قيمي وروحي، ومن هنا أصبح الجسد الاستهلاكي بطلا لكثير من العروض.

وقد بات أمرا ملحا إيجاد علاقة توافقية تعبر عن المسكوت عنه في هذه الجدلية الشائكة، مع المحاولة بالخروج بالجسد من دائرة الاستهلاك إلى دائرة الأداء الحركي المعبر عن عذابات الإنسان المعاصر ضد قوى الهيمنة الخارجية وسطوة الآخر، من أجل إيجاد مساحة للذات أن تبوح بمكنوناتها. وأصبح تفتيت النص مقابل تكامل الدلالة هو الأهم في إنتاج مسرح بديل مختلف يتحرر من مركزية التقنية الفنية ليطرح أشكالا مغايرة تتضافر فيها أطروحات سياسية واجتماعية ووجودية.

وإذا كانت فكرة المسرح الحر قد بدأت في مصر مواكبة لثورة يوليو ١٩٥٢ كنتاج طبيعي للتغييرات الهيكلية في بنية المجتمع المصري، فقد تكونت أول فرقة في سبتمبر ١٩٥٢ وهي «فرقة المسرح الحر» التي أسسها مجموعة من خريجي معهد الفنون المسرحية كان من بينهم «سعد أردش، وإبراهيم سكر، وكمال ياسين، وعبدالمنعم مدبولي، وصلاح منصور، وتوفيق الدقن، وزكريا سليمان، وغيرهم» بعد أن رفضت الفرقة القومية أفكارهم الجديدة نتيجة سيطرة الفكر الفني الكلاسيكي على معظم أعضائها في ذلك الوقت.

وقد ذهبت الفرقة إلى تقديم عدة أعمال اتسمت بالوطنية -في البداية- مثل «الأرض الثائرة»، و«الرضا السامي» عام ١٩٥٣. وفي محاولة منها لاستلهام مفردات الواقع الاجتماعي في مصر، قدمت عدة مسرحيات اجتماعية تختلف في أدائها عن الميلودراما التي روجت لها الفرقة القومية وبعض الفرق المسرحية الخاصة آنذاك.

كانت تلك المحاولات إيذانا وتمهيدا لميلاد حركة مسرحية جديدة مغايرة ظهرت نتائجها بعد ذلك في الستينيات التي أرى أنها أعلى فترات إنتاج النص المسرحي في تاريخ المسرح المصري عامة بداية من مسرحيات الفصل الواحد التي كتبها نعمان عاشور مثل «عفاريت الجبانة»، و«صـوت مصر» لألفريد فرج، و«معركة بورسعيد» لعبدالرحمن خليل، ثم المسرحية السياسية والاجتماعية التي برع فيها يوسف إدريس وميخائيل رومان ومحمود دياب ولطفي الخولي، والمسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي ونجيب سرور، وإن جاء عند الأولـين مستمدا جـذوره من التراث الإسلامي والصوفي، وعند الأخير من الموروث الشعبي.

وكانت هذه المحاولات خروجا عن المعيار الكلاسيكي الذي أرسته «الفرقة القومية المصرية للتمثيل» التي تأسست عام ١٩٣٥ -وكانت أول فرقة تدعمها الدولة- وكان أول عروضها مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، وقد لاقت عروضها استحسانا من كبار المثقفين أمثال طه حسين، وجاء هدفها الأساسي إعلاء لشأن النص المكتوب على حساب فنون الأداء حيث جعلت من النص مطلقا لا يجب المساس به، في مقابل تهميش الفعل المسرحي وجعله نسبيا.

وقد عانى فن التمثيل المسرحي في مصر -على حد تعبير د. نهاد صليحة- وخاصة في حالة المرأة من هذه «الشيزوفرينية» إلى فن المسرح، فتحول التمثيل المحترم أو «الجاد» إلى نوع من الخطابة، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدي محدودة ومقيدة ساهمت في فرضها طبيعة الأدوار المفروضة عليها، التي كانت تختزلها في العادة إلى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعي.

وقد ظلت فكرة «المسرح المحترم» مرتبطة بمنظومة أخلاقية ذكورية النزعة، أخذت بالأداء المسرحي إلى حالة من الإخصاء الفني، مما أوجد فنونا بديلة أوجدت مجالات إبداعية لإخراج الطاقة الجسدية للمرأة مثل الرقص الشرقي، كبديل غير موضوعي على اعتبار أن الراقصة في الكباريه -في ذلك الوقت- كانت رمزا للخلاعة والمجون.

وهذه النظرة -غير العادلة- هي بنت النظرية الأرسطية الكلاسيكية التي ترى المرأة كشخصية درامية، بأنها من ضمن «فئة تابعة متدنية»، وقد أخذ المـسرح العربي في بدايته بتلابيب تلك الثقافة الأبوية الجاحدة التي ترى العالم بعين واحـدة، والتي تكرس للسلطة الماضوية على الحاضر، وهي بنية لا تاريخية تناهض التغيير على حد تعبير عابد الجابري، ولعل تضافر بعض الظروف السياسية والثقافية هي ما حولت تلك النظرة، ووسعت من قماشة التلقي والحرية على خشبة المسرح مع ثورة يوليو، وهي كما يراها الناقد فاروق عبدالقادر في كتابه «ازدهار وسقوط المسرح المصري»: «تلك السماحة التي ميّزت النظام الناصري في سنواته الأولى، والطابع التقدمي العام الذي طبَعَ الثقافة المصرية حتى أوائل الستينيات».

***

وقد انطفأت جذوة المسرح المصري خلال حقبة السبعينيات كما انطفأت فنون كثيرة نظرا لما أسلفنا ذكره عن سيادة ثقافة الاستهلاك وتحول الدولة من النمط الاشتراكي إلى النمط الرأسمالي الذي يعلي من قيمة الفرد مقابل تهميش الجماعة، مما جعل كثير من الكتّاب يلوذون بالصمت والعزلة حتى الموت كما حدث لمحمود دياب، أو الاغتراب والسفر خارج البلاد كما حدث لنجيب سرور، أو التحول إلى فن كتابي آخر مثل يوسف إدريـس الذي تحوّل إلى كتابة القصة والمقال الصحفي هاجرا الكتابة المسرحية إلى الأبد.

وقد جاء هذا الانحسار نتيجة لانحسار المد الثوري مقابل تنامي ثقافة الميكروباص والمسرح التجاري التي جاءت لتضخ تيارات من العبثية والعدمية كرد فعل لهزيمة يونيو ١٩٦٧، وعلى فرض أن هذه التيارات قدمت فنا ما فإنه كان محكوما -في الأساس- بمنطق البيع والـشراء، فلم يعد المسرح خدمة فنية وثقافية تهتم بالوعي بقدر تحوله إلى سلعة.

هل الكوميديا

مرآة الشعوب؟[1]

محمد أحمد كامل

يجدر بنا قبل الخوض في موضوع البحث، أن نقوم بتحرير بعض تعريفات الكوميديا في بعض المراجع المسرحية:

الملهاة – الكوميديا: «من المرجح، أن الكلمة المصطلحية الثانية Komodia، مشتقة من الكلمة اليونانية Komos التي تعني (المرح الصاخب)، في موكب الاحتفال بالإله ديونيزوس. والملهاة، هي أحد الجنسين الرئيسيين في الفن الدرامي، [....] وتنتسب إليها مواليد فكاهية مختلفة العمر، والـروح، والخصائص الشخصية، مثل: الهزلية - والمسلاة - والجيخ - والبرلسية - والبرلتة.. إلخ [....] ومع هذا، فإن الحد الفاصل المميز بين الملهاة وغيرها من الأشكال الدرامية الأخرى، لا يمكن تعريفه تعريفا حاسما، لأن هناك عناصر تقنية متداخلة ومشتركة بين شتى الأنواع»[1].

الكوميديا: «من الكلمة اليونانية Komedia طقسية كان يُغنّيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانية. تحدث أرسطو Aristote (٣٤٨ – ٣٢٢ ق. م) عن الكوميديا وأصولها في كتابه «فن الشعر» الفصلين (الرابع والخامس) واعتبرها نوعا مسرحيا يُناقض التراجيديا. فكما تكون التراجيديا محاكاة لأفعال جليلة تقوم بها المضحكة شخصيات عظيمة، تكون الكوميديا محاكاة كما انبثق لأفعال الأدنياء تقوم بها شخصيات من منزلة المأساوي* وضيعة، ولكن لا بمعنى وضاعة الخُلُق على والساخر. الإطلاق، فإنّ المُضحك ليس إلا قسما من القبيح»[2].

الكوميديا: من اليونانية: «وهي أغنية طقسية تنشد خلال الموكب على شرف الإله ديونيزوس komedia؛ Comedy بالإنجليزية، بالألمانية: Komode، بالإسبانية: comedia. إن الكوميديا اليونانية التي ظهرت متزامنة مع المأساة، وبعدها كل مسرحية هزلية، هي القرين والنقيض للآلية المأساوية، لأن النزاع المشترك بين المأساة والهزلية هو عقدة أوديـب (٥٩ ١٩٦٤، Mauron). المـأسـاة تلعب على ضيقنا النفسي وقلقنا العميق، والكوميديا تلعب على آليات دفاعنا ضد ما يحزننا»[3].

هل الكوميديا مرآة الشعوب؟

الكوميديا: هي «كما قلنا من قبل محاكاة لأفعال أناس سيئين لا من ناحية كونهم يتصفون برذيلة أو أخرى؛ بل من ناحية كونهم مضحكين، فالمضحك نوع من أنواع النقص أو العيب، ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم، فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح، ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلى الألم. وقد نشأت الكوميديا كعروض خاصة يتطوع بها أصحابها، ومضى وقت طويل قبل أن يعترف بها رسميا ويسمح لعروضها بأن تكون عامة. وقد سجل التاريخ أسماء وأعمال كتاب الكوميديا بعد أن أصبحت شكلا أدبيا له مميزاته»[4].

تعد الكوميديا دلالـة على النضج الفكري والتطور المجتمعي، فإن الكوميديا على مر العصور تستخدم

بشكل أو بآخر للنقد وتسليط الضوء على ما هو شاذ في المجتمع إن كان (اجتماعيا – سياسيا – اقتصاديا – فكريا)، ولا يوجد خلاف حول نشأة الكوميديا في المسرح على يد الإغريق.

«أما فيما يتعلق بالأصول المبكرة للكوميديا يتعلق بالأصول المبكرة للكوميديا، وعوامل تطويرها، فيبدو أن مصادرها التاريخية لم تكن كافية بين يدى أرسطو، أو ضاعت أخبارها في الجزء المفقود من الكتاب الحالي. والحقيقة، أن الكوميديا -كفن مرحي- لم تحظَ باهتمام الدولة إلا في وقت متأخر، وذلك عندما رضي حاكم أثينا أن يزود شعراء الكوميديا -عام ٤٨٧ ق.م.- بجوقة رسمية تشترك في العرض. والفضل في معالجة الحبكات الكوميدية يرجع إلى شاعرين من صقلية، هما: إيخارموس، وفوورميس. أما كريتس فهو أول شاعر أثيني يتخلى عن الشتائم الشخصية المقذعة، كوسيلة للإضحاك، إلى معالجة الحبكات الكوميدية ذات المدلول العام»[٥].

بداية من أرستوفانيس ظهر استخدم النصوص المسرحية للسخرية من العديد من الأفكار التي يعارضها الكاتب، فعلى سبيل المثال ناقش قضية تهميش المرأة في مسرحيته برلمان النساء، وكيف حاولت النساء الثورة على المجتمع الذكوري، وتقلدهم مقاليد الحكم عن طريق سرقة ملابس الرجال وهم نائمين، والخروج إلى البرلمان نيابة عنهم متنكرين في زيهم، وأيضا عرض وجهة نظره في التدهور الأدبي لفن المسرح بعد وفاة يوريبديس خلال مسرحية الضفادع حيث خلق منافسة بين إسخيلوس ويوربيديس حتى يعود الفائز للحياة لينقذ الأدب.

فالكوميديا تهدف إلى أبعد من الإضحاك، حيث تهدف إلى التغيير، فكثيرا ما كان لنقد الكوميديا تأثير واضح وسبب للتغيير. وليس كما ترسخ في ذهن البعض أن فن الكوميديا، وما يصاحبه من ضحك وهزل -قد يتجاوز حد المألوف- عادة ما ينظر إليه نظرة دونية لا ترقى لنظرتنا للأعمال التراجيدية الجادة. ويجب أن نعتبر أن الكوميديا هي مرآة للشعوب، وتعد الكوميديا أعظم أسلحة النقد، وتستخدم الكوميديا في تسليط الضوء على ما هو غير مرضي للبشر والمجتمعات من أوضاع غاية في الأهمية، فإن الحس الكوميدي للفنان يجعل من عرض المشكلة حدثا في حد ذاته، وقد يستوعب البعض المشكلات المطروحة عن طريق الكوميديا أسرع من المشكلات التي يتم عرضها في إطار خطابي.

الكوميديا عند اليونان (أرستوفانيس نموذجا)

«سمح للملهاة بأن تمثل لأول مرة فى مواسم ديونيسيوس عام ٤٨٦ ق. م. ولكن كانت صورة الملهاة تتمخض قبل ذلك بحقب كثيرة من سلسلة من مواد التسلية والطقوس. وكانت في أقدم صورها خليطا عجيبا، وظلت أمدا طويلا ليس لها صورة محددة، فظلت وقتا طويلا تشى بالعناصر المختلفة التي صنعت منها. وكان أساسها كوموس Comus أتيكا. وهو طقس شعبي كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون في مواكب، ويترنمون بالأغاني التي لا يعرف اسم مؤلفيها بالضبط، والتي تمجد ديونيسيوس. ومن «كوموس» هذه أخذت الملهاة اسمها فى اللغات الأوروبية Comedy»[٦].

«أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها، فإننا نورد ما يحكى؛ أي أن طاغية سيراكوساي (سراقوصة) ديونيسيوس الأول (٣٦٧٤٣٠ تقريبا)، أراد ذات مرة أن يعرف كل شي عن النظام الأثيني شعبا وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت فيه، فهي مستوحاة من مشكلات أثينا إبان الحروب البلوبونيسية وما بعدها، وخلف الشخصيات الماجنة والأقنعة الكوميدية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدي أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ، تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثيني»[٧].

يمكن القول إن الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقية أو فوق الحقيقة؛ أي بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودها الفعلي، ولكن الأساس الذي تقوم عليه الأمور أو الذي نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا «الواقع الفعلي» نفسه؛ أي الحياة السياسية والاجتماعية في أثينا، ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة، من أكثر الأشياء التي تدهشنا وتشدنا إليها بقوة وتعني المرج بين أقصى الحقيقة واللا حقيقي.

ويعد أرستوفانيس هو أشهر من استخدم هذا الأسلوب المتضاد في خلق حبكة كوميديا تُعبّر عن المجتمع اليوناني القديم، ففي مسرحية «السلام» فتريجايوس يمتطي صهوة خنفساء عملاقة متجها بها إلى الفضاء لكي يحضر ربة السلام من السماء، ولكنه في إطار هذه الصورة المفرطة في الخيال لا ينتمي إلى عالم الأساطير، وإنما هو في المسرحية أولا وأخيرا رب أسرة بسيط وصاحب مزرعة كروم؛ أي أنه جزء حي من الواقع اليوناني المعاصر للشاعر، وهكذا في كل مسرحيات أرستوفانيس يوجد مزيج بين الوهم والخيال.

وهذا يعني أن الكوميديا اليونانية القديمة تعطي لنا صورتين لحياة المجتمع، إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدي وتصور الأمور في حال أسوأ مما هي في الواقع. والأخرى هي الصورة البسيطة التلقائية التي لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهي أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا انعكاسا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة.

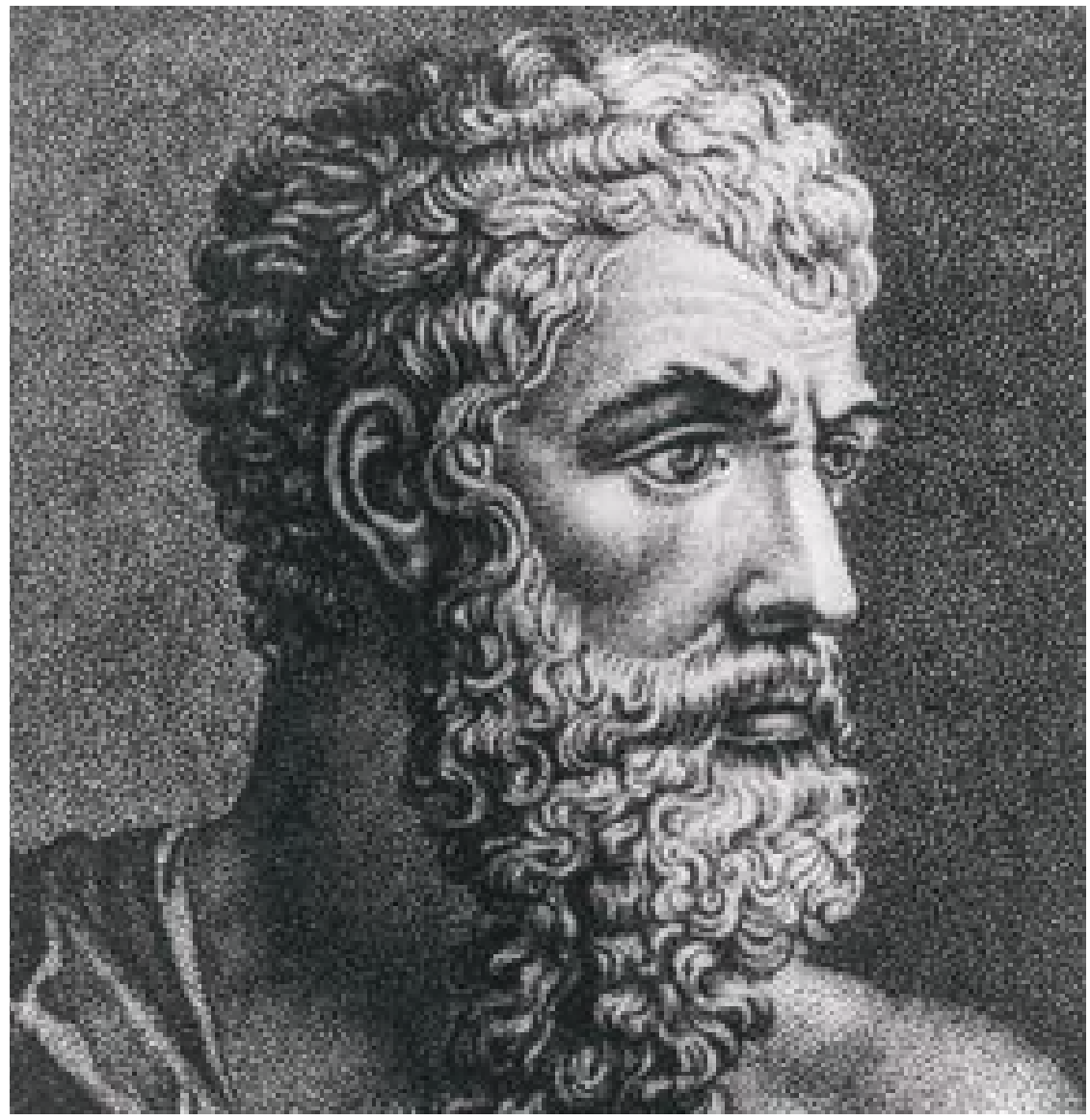
لذلك «كان على الشاعر الكوميدي -السياسي- أن يكون متجاوبا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحي أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا اقتضت الظروف ذلك، فإن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ومشكلة الزعامة السياسية»[٨].

وفقا لما تم ذكره في مقدمة نص الضفادع «كان المجتمع الإغريقي غنيا بالشعراء الكوميديين، ولقد حفظت مصادر قديمة قائمة لا حصر لها بعناوين لكوميديات نظمها هؤلاء شعراء، لكن لم يصلنا من هذه القائمة الطويلة سوى شذرات متفرقة قليلة قد لا تتيح للدارس فرصة للحكم على القيمة الأدبية والفنية لتلك الكوميديات، أو مدى ما كان يتمتع به كل من هؤلاء الشعراء من مكانة وشهرة أو تقدير. أما الشاعر الكوميدي أريستوفانيس، فقد وصلتنا من نظمه إحدى عشرة كوميديا كاملة، بالإضافة إلى كم هائل من الشذرات والمقتبسات والتعليقات النقدية والإشارات التاريخية. كما وصلتنا أيضا عناوين الأربعين كوميديا»[٩].

الكوميديا الفرنسية (موليير نموذجا)

«سارت المأساة الكلاسية في فرنسا قدما، وتطورت معها الملهاة تطورا مماثلا؛ بل وضع راسين نفسه مسرحية فكاهية هي (المتخاصمون Plaide rurs) ضمن ما وضع من مسرحيات رصينة، كما بدأ كورني حياته المسرحية بملهاة (ميليت Melite)، ودفع تمسك النظريات الكلاسية -بالاحتفاظ بنقاء الأنواع المسرحية وأنماطها- الناس إلى التعبير عن خوالجهم في إطار المأساة تارة، وفى إطار الملهاة تارة أخرى، وأدى ذلك إلى خلق مناظر كوميدية ذات طابع ممتاز وذات طابع شخصي خاص»[١٠].

أظهرت تلك المناظرة في الكوميديا بين المؤلفين حالة مستمرة من التطوير في الكوميديا الفرنسية، حيث «عاش المسرح على مؤلفات عدد طيب من كتاب الملهاة في العقود التالية مباشرة، ومثل طليعة هذه الجماعة: كورني، وبول سكارون، ومن بعدهم (فيليب كينو Philippe Quinault) الذي افتتح مسرحياته بملهاة المتنافسين طبعت ٥ Rivals، ثم أنجز عملا عظيم الأهمية في مسرحيته (ملهاة بلا ملهاة) طبعت عام ١٦٥٧ La Comedie Sans Comedie، ومثل (صامويل شابوزو Samuel Chappuzeau) صاحب النفس القلقة الذي أدلى بدلوه في المسرح المعاصر بعدد من المسرحيات



الحية، ثم راسين مؤلف مسرحية (المتخاصمون ١٦٦٨ Les Plaideurs)، وهي قطعة من التهكم الطريف على المحامين، ومن المؤلفين للملاهي ريموند بواسون Raymond Poisson، وهو ممثل ألف بضع ملاهٍ هزلية لم تخلُ من براعة»[١١].

قدم موليير شكلا مغايرا في الكوميديا الفرنسية حيث «عارض موليير الأشكال الخيالية لكوميديا الحبكة التي تستهدف الإغراب ونقل الخيال إلى عالم الواقع. وسجل إنتاجه اللجوء إلى أسلوب الهجاء المباشر للعادات والتقاليد المعاصرة. أما فيما يختص بمفهوم الكوميديا بوصفها تسلية ولهوا، فقد عارض موليير ذلك أيضا، وسجل إنتاجه نوعا من الالتزام (لا الالتزام السياسي وإنما الالتزام الأخلاقي والديني وهما وثيقا الصلة في عصره). أدى ذلك كله إلى الارتقاء بالنوع الكوميدي الذي كان شكلا مسرحيا من الدرجة الثانية، وأصبحت الكوميديا شكلا فنيا مستقلا له أسلوبه المتميز الخاص به وله مادته الأصيلة وله هدى واضح، إذ أصبح الضحك سلاحا هجوميا ودفاعيا يستخدمه الفنان الملتزم في معركة أخلاقية ضد أعدائه وأعداء التطور من المتشددين»[١٢].

تعتمد الحبكة في مسرحيات موليير على ملعوب ضحيته شخص يثير السخرية. هذا الشخص غالبا ما يكون رجلا كبيرا في السن: زوج مخدوع أو أب متسلط أو شيخ متيم بفتاة. كما يستخدم موليير موضوعات الفارس القديمة وخاصة ما يتعلق منها بمشكلات الزواج والخوف من الخيانة الزوجية. وهذا يشبه أسلوب الفارس في البناء الدرامي.

اهتم موليير بنقد طوائف كثيرة في مجتمعه، وبخاصة هؤلاء الأشخاص المدعين، كنقده لمدعي النبل في مسرحية «البرجوازي النبيل»، ونقده لمدعي العلم في مسرحية «النساء العالمات»، ونقده لمدعي الطب في مسرحية «الحب أحسن طبيب»، إضافة إلى اهتمامه بنقد النساء اللائي يدعين العلم والأدب، وينشغلن عن أمور البيت في مسرحية «النساء العالمات»، ومسرحية «المتحذلقات"، وقام في بعض مسرحياته بنقد مدعي الشعر والأدب، كما نرى في مسرحية «عدو البشر»، ومسرحية «النساء العالمات»، ومسرحية «المتحذلقات"، وأخيرا تعرض أيضا لمدعي التدين في مسرحية «طرطوف».

حيث تكمن «أهم مظاهر الحداثة عند موليير توظيف الكوميديا في الهجاء الاجتماعي والأخلاقي، بخلاف الكوميديا الراقية التي تستهدف التسلية واللهو في المقام الأول، ودرسها الأخلاقي يأتي عرضا من خلال التصوير العام للحقائق دون تطبيق على الواقع المعاصر ودون اللجوء إلى أسلوب المفاتيح. صحيح أن الشخوص في هذه الكوميديا إنسانية «ولكنها تنتمي إلى عالم آخر غير عالم المتفرج. أما موليير، فقد جعل الفارس سلاحا هجائيا في خدمة أهداف أخلاقية واجتماعية راهنة. وإذا كان الفارس يكتسب طابعا عاما، فإن ذلك يتحقق من خلال تصوير المجتمع المعاصر»[١٣]، بذلك جعل موليير من الكوميديا صورة تعكس الأوضاع التي لا ترضيه مسلطا الضوء على كل ما هو شاذ أو غير منبط (سياسيا – اجتماعيا – دينيا).

هوامش

١- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص٢٥١-٢٥٢

٢- د. ماري ألياس – د. حنان قصاب، «المعجم المسرحي»، كتبة لبنان ناشرون، لبنان،١٩٩٧، ص ٣٧٥

٣- باتريس بافي، معجم المسرح، ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة- مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، ٢٠١٥، ص ١٢٢

٤- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع – مصر، ٢٠٠٠،ص ٨

٥- أرسطو، فن الشعر، د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٨٣، ص ٢٨

٦- الارديسس نيكول، المسرحية العالمية ج١، عثمان نويه، هلا للنشر والتوزيع-مصر، ٢٠٠٠، ص ١٢٦-١٢٧

٧- د. احمد عتمان، الأدب الإغريقي-تراثاً إنسانيا عالمياً، الهيئة المصرية العامة للكتاب – أدب- الموسوعة الكلاسيكية ، ٢٠١٣، ص ٣٨٨

٨- د. احمد عتمان، الأدب الإغريقي-تراثاً إنسانيا عالمياً، مرجع سابق ، ٢٠١٣، ص ٣٩١

٩- أرستوفانيس، الضفادع، د. عبد المعطي شرقاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت – من المسرح العالمي، ٢٠١٢، ص ١٢

١٠- الارديسس نيكول، المسرحية العالمية ج٢، عثمان نويه، هلا للنشر والتوزيع-مصر، ٢٠٠٠،ص ١١٧

١١- الارديسس نيكول، المسرحية العالمية ج٢، مرجع سابق، ص ١٢٠

١٢- حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي ١- الكلاسيكية، الهيئة العامة للكتاب – مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٥، ، ص ٣٧

١٣- حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي ١- الكلاسيكية، مرجع سابق، ص ٣٩

عظام أنشيجون (٣)

تأليف: ويليام ب . ورزين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

لقد أمضيت وقتا طويلا مع عمل جولدمان لأنه ميز -في فجر الظهور النقدي لدراسات الأداء- أحد بدائل الاستراتيجية النقدية لفهم العمل الدرامي بين الشاعرية والأداء. فمن خلال قـراءة الدراما في ١٩٧٥, وفر جولدمان فكرة مقاومة الإفـراط في التحديد الوهمي للأدب في المسرح, وقدم طريقة نموذجية للتشبث بخصوصية الكتابة الدرامية باعتبارها مواجهة مع التجسيد, ووسيلة لتأمل الكتابة كوسيلة للفعل، فضلا عن اعتبارها نصا له خضوع. ولم يكن جولدمان وحده, فتوفيق برنارد بيكرمان بين «النشاط» و»الفعل» يستفيد أيضا من التحليل الدرامي خارج النص، ويصوغ المسرح الدرامي كنشاط شامل, مما يستدعي جهدا أوسع لمتابعة إعادة الصياغة النقدية والنظرية للكتابة الدرامية في الأداء: لم تلزم النظرية الدرامية نفسها بما يكفي لتحليل دقيق للنشاط المسرحي, وذلك لأنها, في المقام الأول, نظرت إلى المسرح على أنه تركيب من الكلمات وليس الفعاليات؛ «اللغة ليست وسيلة الدراما كنموذج للفن المسرحي, ولكن الوجود البشري هو النموذج (...)؛ إذ يقوم الممثل الذي يقدم عملا خياليا بجهد مزدوج: إظهار المهارة الفعلية, وتصوير الوجود الافتراضي».

ومن خلال الاستفادة من الإدراك المتأخر, أفترض أنـه من الممكن اقـتراح سبب عـدم اتباع الطرق الموضحة في مثل هذه الـدراسـات لصالح جداول أعمال أخرى عاجلة: فبعض مصطلحات جولدمان الرئيسية (الغياب/ الحضور) -على سبيل المثال- سوف تظهر بقوة تحت علامة التفكيك المنسوب إلى دريدا، على الرغم من اهتمام كتاب (حرية الممثل) بالتمثيل والمـسرح, فإن هناك لحظات قليلة في التمثيل والمسرح: الممثلون والمسرحيات التي يؤدونها والجمهور الذي يؤدون أمامه, غالبا ما يكونون غير مميزين بالجنس أو العرق أو الموقع؛ إذ يتضمن المسرح الغربي وجود البدائي -المستمد من الثقافات

التقليدية مثلما هو مستمد من لعب الأطفال- دون الكثير من الوعي بالذات الصريح بأفعال الاستيلاء التي قد ينطوي عليها مثل هذا النقل الثقافي (وقد نثير ترددا مماثلا فيما يتعلق بأعمال شيكنر وفيكتور تيرنر في السبعينيات من القرن الماضي). وحتى عملية التطابق, وهي إحدى الطرق التي يرتبط بها «حرية الممثل» بأعمال جولدمان في وقت لاحق, تنجح في تجنب الهويات المحددة للمشاركين, مما يعزز الإحساس بأن مشروع تحديد مسرح التمثيل ملتزم أخيرا بفتح استراتيجيات قراءة جديدة. ومع ذلك, حتى عند قيام جولدمان وبيكرمان بإعادة توجيه القراءة, فإن ما نقرأه عندما نقرأ الدراما ليس علاقة جوهرية بين الكلمات على الصفحة، ولكن الطرق التي يمكن بها فهم الكتابة لتحفيز السلوك, والفعل يتوقف على وسائل مسرح تاريخي معين وأيديولوجيات التمثيل والفعل والمشاهدة والرؤية التي تحققه. يقف هذا المنظور وراء كتاب «المسرح والجسد والمتعة Theater, Body and Pleasure» لسيمون شيبرد, الذي يقرأ بشكل إيحائي مطالب تجسيد أدوار محددة في تاريخ المسرح الغربي (هورنر وهاركورت في مسرحية ويشرلي «الزوجة الريفيةThe county Wife «, وهيرود في دراما القرون الوسطى, وتمبرلين في مسرحية مارلو), وتوثيق كيف أن الأجسام التمثيلية التي شكلها الأداء الدرامي مخصصة لأنواع معينة من النصوص والمسرح, من ثم يتم تشكيلها من خلال الإيقاع الدرامي للنص والمساهمة فيه. وبتوقع حالة التفاعل المستمر بين الأرشيف والريبرتوار, فتح جولدمان وبيكرمان وآخرون وسيلة للاهتمام بخصوصيات الأداء الدرامي الذي بدأ يدرك الآن فقط تراثهم الثقافي والنظري.

هناك بالكاد موت في الكتابة عن الدراما. ومع ذلك، فإن الكثير من هذا النقد يهتم بجعل الكتابة الدرامية تؤدي إلى مجموعة من المواقف البلاغية والتنظيرية والأيديولوجية غير المسرحية, وحتى النقد الموجه للأداء كثيرا ما يتتبع الغرض من النقد إلى الأداء كتفسير: كيف يقدم زيفارلليو لورمان تفسيرا مختلفا لمسرحيات شكسبير؟. تأكد من الاستشهاد بأمثلة من النص. حتى أكثر قراءات الدراما شهرة تحت علامة دراسات الأداء -أفكر هنا في مسرحية جوزيف روش الفذة عن زيارة سفراء إيروكوا لماكبث عام ١٧١٠, أو استبدال تيموثي رافائيل لهاملت في خطاب رونالد ريجان العسكري أمام المقبرة التي دُفن فيها أعضاء جماعة وافن- تشارك في المقام الأول في السرد الدرامي والبعد الموضوعي كأداة تحليلية للتفكير في العواقب الثقافية للأحداث السياسية أو إعادة بناء حدث مسرحي معين لتشكيل دلالة الاتجاهات الثقافية الأعمق ومشاركتها. وقد لاحظ جون ماكينزي أن المعايير المميزة لدراسات الأداء تعمل في أي موقف يصبح فيه تقويم التعدي الحدي أو المقاومة نفسها معياريين, وغالبا ما توضع الكتابة الدرامية والأداء بشكل أساسي عبر عتبة هذا المفهوم الذاتي المتحول. ومع ذلك, فقد سجل أثر دراسات الأداء في استيعاب أولوياتها النقدية بطرق تغير حدود المجال وما يعنيه تجاوزه. وفيما يمكن

اعتباره إشارة خاصة بالنقد الدرامي – مقاومة قراءة الأداء الدرامي باعتبارها إضاءة للنص, ورد الفعل المتبادل على استخدام الكتابة في تقاليد تجسيد الأداء (الأدائية) منذ أن عمل كتاب «حرية الممثل « -على الأقل- على منح الامتياز للوظيفة المحددة للأدب بقدر ما عمل على إعادة صياغة الوساطة المحتملة للكتابة في إعادة تشكيل السطح المشترك بين الأرشيف والريبرتوار, والكتابة والسلوك.

النظرية الدرامية الحديثة ليست ضد التفسير بالضبط, ولكن بمقاومتها لنماذج أولوية النص على الأداء, فإنها تقاوم بالضرورة الوصف التفسيري للمسرح ونماذج القراءة والكتابة والأداء التي تعززها, والنماذج الضرورية لدخول الدراما في الأرشيف. وبهذا المعنى, تروج النظرية الدرامية المعاصرة لطرق بديلة لقراءة الدراما, والاستراتيجيات التي تقاوم التحديد الأدبي للمسرح الدرامي ونصية الأداء التي ينطوي عليها. وهنا, أود أن أقدم أربعة نقاد بارزين في الحوار -هيربرت بلو وكتابه «المشاهدين The Audience » (١٩٩٠), وكتاب ستانتون جارنر ج.ر «مساحات جسدية: الفينومينولوجيا والأداء في الدراما المعاصرة: Bodied Spaces Phenomenology and performance in Modern Drama» (١٩٩٤), وكتاب بنيامين بينيت «كل مسرح هو مسرح ثوري All Theater is Revolutionary Theater» (٢٠٠٥), وكتاب هانز سيز ليمان «المسرح بعد الدرامي Postdramatic Theater» (١٩٩٩,٢٠٠٦)- كوسيلة لتحدي التطابق الأدبي للدراما مع وظيفة الكتابة في الأداء المجسد: وهي القضايا التي تضع الدراما عبر الحدود القابلة للاختراق من دراسات الأداء.

يلاحظ ستانتون جارنر أثر دراسات الأداء عندما يقول:

الأداء الدرامي, الذي غالبا ما يتم الحفاظ عليه, ليس سوى أحد فروع الأداء المسرحي (فهو في حد ذاته أحد فروع الأداء بمعناه الأوسع، وهو تصنيف ازدهر لكي يشمل أداء الفنون الوسائطية الأخرى والطقوس مختلف أشكال الأداء الاجتماعي).

ويواجه كتابه «مساحات جسدية « هذا التحدي علنا حين يقول:

الدراسة التي تهتم بالعوامل الفينومينولوجية في الأداء المسرحي يجب أن تُوصل بحثها عموما بالإشارة إلى النص الدرامي، تلك الأداة التوجيهية التي سعت السلطة الأدبية لنظرية الأداء التقليدية المعاصرة إلى الإطاحة به.

المطلوب, بالنسبة لجارنر, ليس رفض الأداء الدرامي كأداء, ولكن المطلوب مفهوم مختلف بشكل ملحوظ للنص الدرامي عن ذلك المتعلق بالدراسة الأدبية التقليدية. ففي الوقت الذي يرفض فيه جولدمان الوصف الأدبي للدراما كي يتابع وسائليتها في مسرح التمثيل, يلح جارنر على نموذج فينومينولوجي لقراءة قادرة على وصف التذبذب الغريب بين فن القص على خشبة المسرح والمشاركة المركبة للحدث الدرامي, وهو مجال لا يتضمن فقط المتفرج والمؤدي الذي يقدم جسمه للمشاهدة؛ بل أيضا الشخصية التي يجسدها هذا المؤدي.

يقترح جارنر وسيلة لقراءة النص الدرامي لاكتشاف مجموعة التجليات الفينومينولوجية التي يحفزها داخل تقاليد المسرحانية الغربية المعاصرة المضمرة. وهنا لا تحكم الكتابة الدرامية الحدث المسرحي ولا تعتبره مجرد تفسير, ولا تفهمه بشكل أساسي من منظور الممثل؛ فالنص بدلا من ذلك يقدم وسيلة لفهم واستكشاف وتنظير الاستخدامات الاجتماعية والمكانية للأداء, والتجليات الجسدية الخاصة والتوجهات المفاهيمية, علاوة على السجل التاريخي للمواجهات السابقة. وبرسم العلاقات المتعددة للكتابة في لحظة الأداء, وعملها في مجال المسرح بين الجسدي, وعدم التمسك بالمسرح من حيث الحضور، ولكن من حيث التقديم, يقاوم كتاب «مساحات جسدية» أخيرا الدور المنطقي للنص في الأداء, ويقاوم أيضا -بشكل لافت للنظر, بطرق تشبه طرق كونكرجود وتايلور- تطبيق النص المنسوب إلى جريتز على الثقافة المجسدة. وينفذ صبر جارنر أيضا مع تجريد الجسم كما هو متضمن في النص وهي الحالة الواضحة التي أرسلت بها النظرية المعاصرة الجسم الظاهراتي (أو الحي) لصالح التمثيل أو الدلالة. وفي تسعينيات القرن الماضي, قدم الجسم داخل النسق الاستطرادي تأثيرا حاسما على الفاعلية الاجتماعية والسياسية للهويات المجسدة, ولكن من حيث الأداء الدامي, يوضح تحويل الجسم إلى علامة نصية, وقراءة معانيه بمصطلحات رمزية أو سيميوطيقية بحتة, نموذجا للتجسيد والمشاهدة الأرسطية بشكل أساسي في خطوطها العريضة: حيث يقدم المسرح معانيه تحت نظر متفرج متميز يقف أو يجلس -إن جاز التعبير- خارج ظروف العرض. ربما تكون أنتيجون عظاما في الأرشيف, ولكن العلاقات التي تساعدنا على تقديمها, وتسكينها وأدائها ينبثق من التجليات الخاصة لصيغ المواجهة المسرحية. والأهم من ذلك أن الدراما ترمز إلى نماذج مكانية تجعل الرموز الظاهراتية التي نعيش بها في العالم مقروءة – وتغترب عنها في نفس الوقت.

لا تتوافق جهود جارنر لإضفاء الطابع المكاني على العلاقات المجسدة مع الاعتبارات الفينومينولوجية للدراما فقط, ولكنها تتوافق أيضا مع الجهود المبذولة لإشراك الأداء المادي للفراغ والمكان في الأداء الدرامي. ويمكن وصف عمل هربرت بلو,

مع صعوبته, بأنه استيعاب النقد المعاصر للدراما في تقاليد أدبية وفلسفية طويلة من خلال الأفكار المكتسبة من الأداء نفسه. ففي الوقت الذي يستخدم فيه جولدمان الكتابة الدرامية لاكتشاف الفعل في مسرح التمثيل, يسأل بلو (المؤسس المشارك والمخرج المشارك لورشة الممثلين في سان فرانسيسكو, والمخرج المشارك لمركز لنكولن للمسرح التذكاري, ومخرج عرض «كراكان KRAKEN»): كيف يمكن تشارك الكتابة والتجسيد أحيانا وبشكل غير متوقع في المسرح, وسلسلة كتبه المهمة قد توصف بأنها «توسيط, من خلال تلك التجربة المسرحية, في ديناميات الاختفاء», وهي ديناميات تحدث في كتابات بلو في الغالب عند التفاعل بين تاريخية الكتابة وفورية الفعل.

يشارك عمل بلو بعمق في الأهمية المادية والإلحاح الفلسفي للفكر الدموي في الأداء. ورغم ذلك يمكننا أن نلتقط الخيط هنا لما يبدو شذوذا منزوع السلاح: تورط بلو مع ت.س. إليوت في تأطير المشاهدين؛ إذ يتردد صدى تاريخ النقد الدرامي من خلال الجمهور, بما في ذلك الدراسات البارزة في خمسينيات القرن الماضي -كينيث بروك بالطبع, ولكن أيضا فرانسيس فيرجيسون وإريك بنتلي مع دريدا وباتلر- حيث قدمت ممارسة إليوت ونظريته في «الدراما الشاعرية Poetic Drama» مثالا على المسرح غير التقليدي المقاوم مسرحيا, أو حتى بعد درامي, قبل هجوم بيكيت ويونسكو وجينيه وآخرين. وعلى الرغم من أن بلو يرى بالكاد أن النص الدرامي يحدد الأداء, فإنه ليس لديه مشكلة مع الشعر في المسرح: نفاذ صبر ييتس مع الامتداد السردي وآليات المصداقية في كشف الحبكة التي يتم تقديمها كمثال على الأداء على حافة غير قابلة للتمثيل (قد نتذكر أن كل من بلو في قسم الدراما بجامعة ستانفورد, وجودمان في قسم اللغة الإنجليزية في برينستون, قد تحدثا عن القوة المسرحية في أعمال ييتس المسرحية في أطروحات الدكتوراة الخاصة بهم). فبالنسبة لإليوت تنزلق الكلمات بدون دقة, مهما كان لفظهم سيئا, أو متناغما, ما دام يمكنك توضيحها, فهناك تراكم اجتماعي شديد اللزوجة يحمل في سياسات اللاوعي وصمة عار التاريخ. تحمل الكتابة وصمة عار التاريخ للأداء. ولكن، على الرغم من أن الفرق بين الفن والحدث فرق مطلق دائما, (استدعاء تمييز إليوت للتقاليد والموهبة الفردية), فإن استيعاب العمل الفني -الكتابة في هذه الحالة- في الحدث هو الذي على المحك في الأداء الدرامي, «التدفق غير القابل لتحديد الفن في الحياة يقابله توغل مستمر للحياة في الفن». وهذا التمييز بالنسبة لبلو وكذلك بنتلي يجر إليوت إلى فلك أكثر المسرحيين انتشارا في العصر الحديث, وهو برتولت بريخت, ويحدد مكان الكتابة في الأداء الدرامي: فالمسرح لا يستند على اللغة المنصوص عليها؛ بل يمكنه -أحيانا في بعض الأشكال- أن يتبلور خلال إعادة بناء الفن الشفهي كحدث حي.

بالنسبة لبلو, تتغلغل الدراما والنظرية في كل منهما الأخرى كوسيلة للفكر. فعلى الرغم من استخدام المسرح للنصوص, وهذه النصوص دائما في حالة حركة, وتفكر في الأداء ومن خلاله, وليس مكانه وبدون تحديده مسبقا, فإن النصوص تلعب خارج التوقعات باعتبار أن قابليتها للتغيير هي التي تشكل تاريخ النص في الأداء, أو نص الأداء. ويلاحظ بلو بإعجاب أن اللحظة التي ظهر فيها الأداء على الساحة ليضع نفسه في مواجهة المسرح -وهو مرتبط بالهجوم الأوديبي المضاد على مركزية العقل- كانت فترة في لغة الجسد, أو غير اللفظية, أو اللفظية الفصامية, التي كانت أيضا ضد التفسير. مثل التحليل النفسي, ومثل عقدة أوديب, فإن الهجوم اللامتناهي على اللغة هو أحد مكونات الأداء الدرامي نفسه.

مهما كان الأسلوب, سواء كان نصا هرميا أو واقعيا, منصوص عليه أو غير منصوص عليه, ضعه في صندوق وأخفيه, وفككه إن أردت -- يختفي المسرح تحت أي ظروف, ولكن مع انتشار المادة اللاصقة في كل مكان, من جثة شقيق أنتيجون إلى مومياء ستراندبرج, إلى جثة ميديا عند يونسكو, فإنها موجودة عندما ننظر.

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة(٩)

حسن البارودي يرد على الريحاني

حسن البارودي

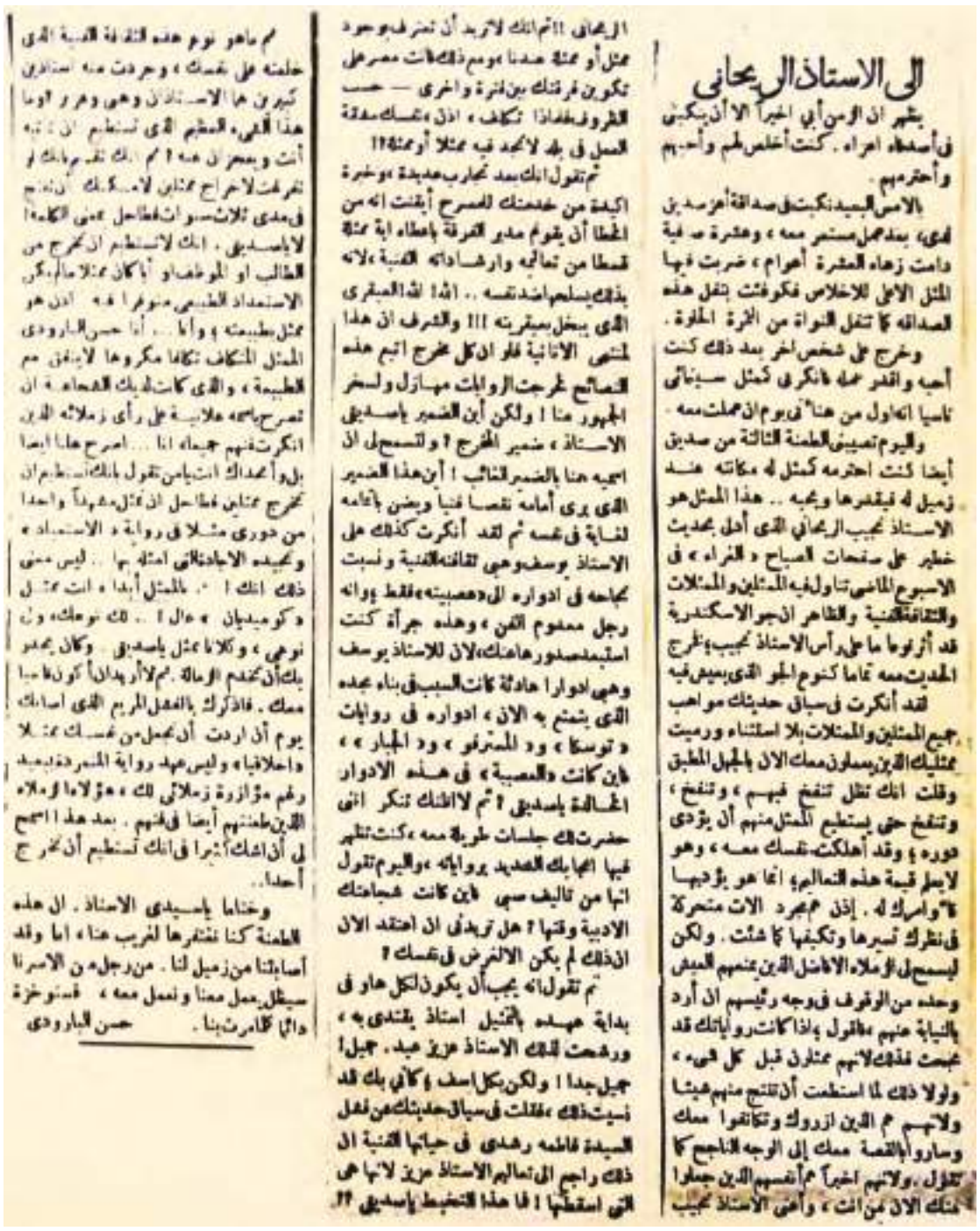
في مقالتنا السابقة نشرنا حوارا أدلى به نجيب الريحاني، هاجم فيه زوزو حمدي الحكيم، ويوسف وهبي، وعزيز عيد، وحسن البارودي.. إلخ! وهذا الحوار به أمور مهمة تمس حياة الريحاني الفنية، وتُعدّ المذكرات غير المباشرة للريحاني. والعّجيب أنني توقعت أن أجد ردّا منشورا من زوزو حمدي الحكيم على ما ذكره الريحاني في حقها، بما هو معروف عنها من قوة في الرد وجرأة كبيرة في المعارك الصحافية منذ أن كانت طالبة في معهد التمثيل العربي عام ١٩٣٠!! أو أجد ردا من يوسف وهبي ضد الأوصاف التي ذكرها الريحاني له!! أو ردا من عزيز عيد أو من فاطمة رشدي ضد مزاعم الريحاني حول قدرتهما الفنية.. إلخ ما جاء في الحوار!! وكم كانت المفاجأة أن الرد جاء من «حسن البارودي» الذي مسّه الريحاني مسا خفيفا في حواره!! وهذا نص رد البارودي كما نشرته الجريدة تحت عنوان «إلى الأستاذ الريحاني» بعد شهر تقريبا من نشر حوار الريحاني عام ١٩٣٤:

سيد علي إسماعيل

قال البارودي: يظهر أن الزمن أبى أخيرا إلا أن ينكبني في أصدقاء أعزاء، كنت أخلص لهم وأحبهم وأحترمهم. وبالأمس البعيد نكبت في صداقة أعز صديق لدي، بعد عمل مستمر معه، وعشرة صافية دامت زهاء العشرة أعوام، ضربت فيها المثل الأعلى للإخلاص، فكوفئت بتفل هذه الصداقة كما تتفل النواة من الثمرة الحلوة. وخرج عليّ شخص آخر بعد ذلك كنت أحبه وأقدر عمله، فأنكرني كممثل سينمائي ناسيا أنه أول من هنأني يوم أن عملت معه. واليوم تصيبني الطعنة الثالثة من صديق أيضا كنت أحترمه كممثل له مكانته عند زميل له فيقدرها ويحبه.. هذا الممثل هو الأستاذ «نجيب الريحاني» الذي أدلى بحديث خطير على صفحات الصباح «الغراء» في الأسبوع الماضي تناول فيه الممثلين والممثلات والثقافة الفنية. والظاهر أن جو الإسكندرية قد أثر نوعا ما على رأس الأستاذ نجيب، فخرج الحديث معه تماما كنوع الجو الذي يعيش فيه! لقد أنكرت في سياق حديثك مواهب جميع الممثلين والممثلات بلا استثناء، ورميت ممثليك الذين يعملون معك الآن بالجهل المطبق. وقلت إنك تظل تنفخ فيهم، وتنفخ، وتنفخ حتى يستطيع الممثل منهم أن يؤدي دوره، وقد أهلكت نفسك معه، وهو لا يعلم قيمة هذه التعاليم، إنما هو يؤديها كأوامرك له. إذن هم مجرد آلات متحركة في نظرك تسيرها وتكيفها كما شئت. ولكن ليسمح لي الزملاء الأفاضل الذين يمنعهم العيش وحده من الوقوف في وجه رئيسهم أن أرد بالنيابة عنهم، فأقول: إذا كانت رواياتك قد نجحت فذلك لأنهم ممثلون قبل كل شيء، ولولا ذلك لما استطعت أن تنتج منهم شيئا ولأنهم هم الذين آزروك وتكاتفوا معك وساروا بالقصة معك إلى الوجه الناجح كما تقول. ولأنهم أخيرا هم أنفسهم الذين جعلوا منك الآن من أنت، وأعني الأستاذ نجيب الريحاني!! ثم إنك لا تريد أن تعترف بوجود ممثل أو ممثلة عندنا، ومع ذلك فأنت مُصرّ على تكوين فرقتك بين فترة وأخرى حسب الظروف!! فلماذا تكلف إذن نفسك مشقة العمل في بلد لا تجد فيه ممثلا أو ممثلة؟! ثم تقول إنك بعد تجارب عديدة، وخبرة أكيدة من خدمتك للمسرح أيقنت أنه من الخطأ أن يقوم مدير الفرقة بإعطاء أية ممثلة قسطا من تعاليمه وإرشاداته الفنية، لأنه بذلك يسلحها ضد نفسه.. الله! الله! على العبقري الذي يبخل بعبقريته!! والشرف أن هذا لمنتهى الأنانية! فلو أن كل مخرج اتبع هذه النصائح لخرجت الروايات مهازل ولسخر الجمهور منها! ولكن أين الضمير يا صديقي الأستاذ، ضمير المخرج؟ ولتسمح لي أن أسميه هنا بالضمير الغائب! أين هذا الضمير الذي يرى أمامه نقصا فنيا ويضن بإتمامه لغاية في نفسه، ثم لقد أنكرت كذلك على الأستاذ يوسف وهبي ثقافته الفنية، ونسبت نجاحه في أدواره إلى «عصبيته» فقط، وأنه رجل معدوم الفن، وهذه جرأة كنت أستبعد صدورها عنك، لأن للأستاذ يوسف وهبي أدوارا هادئة كانت السبب في بناء مجده الذي يتمتع به الآن، أدواره في روايات «توسكا» و«المستر فو» و«الجبار»، فأين كانت «العصبية» في هذه الأدوار الخالدة يا صديقي؟ ثم لا أظنك تنكر أني حضرت لك جلسات طويلة معه، كنت تظهر فيها إعجابك الشديد برواياته، واليوم تقول إنها من

نجيب الريحاني

تأليف «صبي»!! فأين كانت شجاعتك الأدبية وقتها؟ هل تريدني أعتقد الآن أن ذلك لم يكن إلا لغرض في نفسك؟ ثم تقول إنه يجب أن يكون لكل هاوٍ في بداية عهده بالتمثيل أستاذ يقتدي به، ورشحت لذلك الأستاذ عزيز عيد. جميل! جميل جدا! ولكن بكل أسف؛ كأني بك قد نسيت ذلك، فقلت في سياق حديثك من فشل السيدة فاطمة رشدي في حياتها الفنية أن ذلك راجع إلى تعاليم الأستاذ عزيز لأنها هي التي أسقطتها! ما هذا التخبط يا صديقي؟! ثم ما هو نوع هذه الثقافة الفنية الذي خلعته على نفسك، وجردت منه أستاذين كبيرين هما الأستاذان وهبي وعزيز؟ وما هذا الشيء العظيم الذي تستطيع أن تأتيه أنت ويعجزان عنه؟ ثم أنك تقسم بأنك لو تفرغت لإخراج ممثلين لأمكنك أن تخرج في مدى ثلاث سنوات فطاحل بمعنى الكلمة! لا يا صديقي. إنك لا تستطيع أن تُخرج من الطالب أو الموظف، أو أي كان، ممثلا ما لم يكن الاستعداد الطبيعي متوفرا فيه. إذن هو ممثل بطبيعته، وأنا.. أنا «حسن البارودي» الممثل المتكلف تكلفا مكروها لا يتفق مع الطبيعة، والذي كانت لديك الشجاعة أن تصرح باسمه علانية على رأي زملائه الذين أنكرت فنهم جميعا، أنا أصرح علنا أيضا؛ بل وأتحداك أنت يا من تقول بأنك تستطيع أن تُخرِّج ممثلين فطاحل، أن تمثل مشهدا واحدا من دوري مثلا في رواية «الاستعباد» وتجيده الإجادة التي أمثله بها.. ليس معنى ذلك أنك لست بالممثل أبدا، أنت ممثل «كوميديان» عالٍ! لك نوعك، ولي نوعي، وكلانا ممثل يا صديقي. وكان يجدر بك أن تخدم الزمالة. ثم لا أريد أن أكون قاسيا معك. فأذكرك بالفشل المريع الذي أصابك يوم أن أردت أن تجعل من نفسك ممثلا «أخلاقيا»، وليس عهد رواية «المتمردة» ببعيد، رغم مؤازرة زملائي لك، هؤلاء الزملاء الذين طعنتهم أيضا في فنهم. بعد هذا اسمح لي أن أشك كثيرا في أنك تستطيع أن تُخرِّج أحدا. وختاما يا سيدي الأستاذ، إن هذه الطعنة كنا نغتفرها لغريب عنا، أما وقد أصابتنا من زميل لنا، من رجل من أسرتنا سيظل يعمل معنا ونعمل معه، فستوخزة دائما كلما مرت بنا. [توقيع] «حسن البارودي».



الى الاستاذ الريحانى

يشهد الله من أبي اخبراً الا أن يبكيني في أصدقاء امراء . كنت أخلص لهم وأحبهم وأحترمهم .

بالأمس البعيد نكبت في صداقة أعز صديق لدي، بعد عمل مستمر معه ، وعشرة صافية دامت زهاء العشرة أعوام ، ضربت فيها المثل الأعلى للاخلاص فكوفئت بثقل هذه الصداقه كما تثقل النواة من الثمرة الحلوة .

وخرج على شخص اخر بعد ذلك كنت أحبه واقدر عمله فانكرني كممثل سيئاتي ناسيا انه اول من هنأني يوم ان عملت معه .

واليوم تصيبني الطعنة الثالثة من صديق أيضا كنت احترمه كممثل له مكانته عند زميل له يقدرها ويحبه .. هذا الممثل هو الاستاذ نجيب الريحاني الذي أدلى بحديث خطير على صفحات الصباح « الفراء » في الاسبوع الماضي تناول فيه الممثلين والممثلات والثقافة الفنية والظاهر ان جو الاسكندرية قد أثر فوا ما على رأس الاستاذ نجيب ، فخرج الحديث معه تماما كنوع الجو الذي يعيش فيه

لقد أنكرت في سياق حديثك مواهب جميع الممثلين والممثلات بلا استثناء ورميت ممثليك الذين يعاونونك الان بالجهل المطبق وقلت انك تظل تنفخ فيهم ، وتنفخ ، وتنفخ حتى يستطيع الممثل منهم أن يؤدي دوره ؛ وقد أهلكت نفسك معه ، وهو لا يعلم قيمة هذه التعاليم ؛ انما هو يؤديها لانه مأمور له . إذن هم مجرد الات متحركة في نظرك تسيرها وتكيفها كما شئت . ولكن ليسمح لي أولياء الافاضل الذين يخدمهم العيش وحده من الوقوف في وجه رئيسهم ان أرد بالنيابة عنهم وأقول بانه اذا كانت روايتك قد عجبت فذلك لانهم تمارين قبل كل شيء ، ولولا ذلك لما استطعت أن تنتزع منهم هتافا ولاتهم هم الذين ازروك وتكاتفوا معك وساروا بالقصة معك إلى الوجه الناجح كما تقول ، ولانهم اخيراً هم أنفسهم الذين جعلوا منك الان من انت ، وأعني الاستاذ نجيب الريحاني !! ثم انك لا تريد أن تعترف بوجود ممثل أو ممثلة عندنا ، ومع ذلك فانت معترف بأن تكون فرقتك بين فترة واخرى — حسب الظروف — فماذا تكلف ، اذن ، نفسك مشقة العمل في بلد لا تجد فيه ممثلا أو ممثلة ؟!

ثم تقول انك بعد تجارب عديدة ، وخبرة اكيدة من خدمتك للمسرح أيقنت انه من الخطأ أن يقوم مدير الفرقة باعطاء اية ممثلة قسطا من تعاليمه وارشاداته الفنية ، لانه بذلك يسلحها ضد نفسه .. الله ! الله العبقري الذي يبخل بعبقريته !!! والشرف ان هذا لمنتهى الاثانية فلو ان كل مخرج اتبع هذه النصائح لخرجت الروايات مهازل ولسخر الجمهور منا ! ولكن أين الضمير ياصديقي الاستاذ ، ضمير المخرج ؟ ولتسمح لي ان اسميه هنا بالضمير الغائب ! أين هذا الضمير الذي يرى أمامه نقصا فنيا ويضن بإتمامه لغاية في نفسه ثم لقد أنكرت كذلك على الاستاذ يوسف وهبي ثقافته الفنية ونسبت نجاحه في ادواره الى « عصبيته » فقط ، وانه رجل معلوم الثمن ، وهذه جرأة كنت استبعد صدورها عنك ، لان للاستاذ يوسف وهبي ادوارا خالدة كانت السبب في بناء مجده الذي يتمتع به الان ، ادواره في روايات « توسكا » و « المتزوج » و « الجبار » ، فاين كانت « العصبية » في هذه الادوار الخالدة ياصديقي ؟ ثم لا اظنك تنكر اني حضرت لك جلسات طويلة معه ، كنت تظهر فيها اعجابك الشديد برواياته ، واليوم تقول انها من تاليف سيء فاين كانت شجاعتك الادبية وقتها ؟ هل تريدني ان اعتقد الان ان ذلك لم يكن الا لغرض في نفسك ؟

ثم تقول انه يجب أن يكون لكل هاو في بداية عهده بالتمثيل استاذ يقتدي به ، ورشحت لذلك الاستاذ عزيز عيد . جميل ! جميل جدا ! ولكن بكل اسف ، كأني بك قد نسيت ذلك ، فقلت في سياق حديثك من فشل السيدة فاطمة رشدي في حياتها الفنية أن ذلك راجع الى تعاليم الاستاذ عزيز لانها هي التي اسقطتها ! فما هذا التخبط ياسديقي ؟!

ثم ماهو نوع هذه الثقافة الفنية الذي خلعته على نفسك ، وجردت منه استاذين كبيرين هما الاستاذان وهبي وعزيز ؟ وما هذا الشيء العظيم الذي تستطيع ان تأتيه أنت ويعجزان عنه ؟ ثم انك تقسم بانك لو تفرغت لاخراج ممثلين لامكنك ان تخرج في مدى ثلاث سنوات فطاحل بمعنى الكلمة ! لا ياصديقي . انك لا تستطيع ان تخرج من الطالب او الموظف او أي كان ، ممثلا ما لم يكن الاستعداد الطبيعي متوفرا فيه . اذن هو ممثل بطبيعته ، وأنا .. أنا حسن البارودي الممثل المتكلف تكلفا مكروها لا يتفق مع الطبيعة ، والذي كانت لديك الشجاعة ان تصرح باسمه علانية على رأي زملائه الذين انكرت فنهم جميعا انا .. اصرح هنا ايضا بل وأتحداك انت يا من تقول بانك تستطيع ان تخرج ممثلين فطاحل ان تمثل مشهداً واحدا من دوري مثلا في رواية « الاستعباد » وتجيده الاجادة التي امثله بها .. ليس معنى ذلك انك لست بالممثل أبدا ، انت ممثل « كوميديان » عال ! .. لك نوعك ، ولي نوعي ، وكلانا ممثل ياصديقي . وكان يجدر بك أن تخدم الزمالة . ثم لا أريد أن أكون قاسيا معك . فاذكرك بالفشل المريع الذي أصابك يوم أن اردت أن تجعل من نفسك ممثلا « اخلاقيا » وليس عهد رواية « المتمردة » ببعيد ، رغم مؤازرة زملائي لك ، هؤلاء الزملاء الذين طعنتهم أيضا في فنهم . بعد هذا اسمح لي أن اشك كثيرا في انك تستطيع أن تخرج أحدا ..

وختاما ياسيدي الاستاذ . ان هذه الطعنة كنا نغتفرها لغريب عنا ، اما وقد أصابتنا من زميل لنا . من رجل من الاسرة سيظل يعمل معنا ونعمل معه ، فستوخزة دائما كلما مرت بنا .

حسن البارودي

رد حسن البارودي

«الإفلاس والضنك يا سيدي.. أجل الإفلاس والضنك.. إني مدين لهما بحياتي التمثيلية، إني مدين لهما أولا باعتلاء خشبة المسرح، وثانيا بابتكار شخصية كش كش بك. كنت في سنة ١٩٠٨ موظفا بالبنك الزراعي، وكان مرتبي الشهري لا يزيد عن بضعة جنيهات. وفي يوم سبت -وإني أذكر أنه كان آخر يوم سبت في الشهر- غادرت مكتبي ظهرا وأخذت أهيم على وجهي في الشوارع حائرا، وأنا أسأل نفسي كيف أتمكن من تمضية سهرة الأحد مفلسا؟ وشاءت الظروف ساعتئذٍ أن تقودني حيرتي إلى شارع البوستة بجوار سور الحديقة «حديقة الأزبكية»، فالتقيت هناك بأخي توفيق فحييته وقلت له: هل لك أن تقرضني ريالا! فتطلع إليّ متعجبا وقال لي: لماذا تريد مني أن أعطيك ريالا؟ فقلت لأن جيوبي خالية.. نظيفة كالصيني.. إني مفلس وأريد ريالا يساعدني الليلة على تمضية سهرتي وغدا على قضاء يومي. فلما أيقن أني لست هازلا قال لي: «أتريد أن تكسب الليلة ريالين بدون تعب كثير أو جهد كبير». فقلت (هو ده سؤال عاوز جواب!) فقال تعالى معي

إضحاك الجمهور

لم أجد شيئا منشورا بعد ذلك -وفقا لما بين يدي من مقالات- حول هذا الأمر، ولعل الجريدة اكتفت بحوار الريحاني ورد البارودي عليه! ورغم ذلك وجدت بعد عام مقالة منشورة في مجلة «كل شيء والدنيا»، نقلتها منها مجلة «الحسان» ونشرتها عام ١٩٣٥ عنوانها «كيف شعر نجيب الريحاني بأنه يستطيع إضحاك الجمهور؟»!! وهذا العنوان هو سؤال الصحفي لنجيب الريحاني!! والأكيد أننا نعلم جميعا بداية الريحاني الفنية الموجودة في مذكراته المعروفة والمنتشرة بيننا حتى الآن!! ولكن للأسف.. وبكل أسف.. ذكر الريحاني في هذه المقالة بداية لم نقرأها في أي مذكرات له قرأناها أو مرّت علينا، ولا حتى في المذكرات الحقيقية والمجهولة التي سأتحدث عنها فيما بعد!! وكفانا تشويقا ونترك الريحاني يُجيب على سؤال المجلة، قائلا:

التنويم المغناطيسي

إذن! فتبعته متفائلا مغتبطا! وكان يقيم بجوار الأزبكية يومئذ رجل فرنسي اسمه «دور لبلانك»، كان يزعم أنه يستطيع تنويم الناس تنويما مغناطيسيا، ولكني فهمت من أخي أن الرجل (هوّاش)، وأنه يستخدم لهذه الغاية أشخاصا يتفق معهم. وقادني أخي توفيق إلى هذا الرجل الفرنسي وقال له: إني مستعد لأن أكون أحد أولئك الأشخاص الذين يستخدمهم في تجاربه أمام الجمهور فتسري عليهم حيلته ويصدقون أنه يقوى حقيقة على التنويم المغناطيسي. وارتاح «دور لبلانك» إلى شكلي ووعدني بريالين كاملين إذا أنا قمت بدوري. وأخذ يدربني على الحركات التي يجب عليّ أن أتظاهر بها عندما يدعي أنه نومني، وكذلك الألفاظ التي يجب عليّ أن أرد بها على أسئلته وإشاراته. وأفهمني قبل انصرافي أنه يجب عليّ عند عودتي أن أندس بين المتفرجين إلى أن يعتلي هو خشبة المسرح ويقول بصوت جهوري: «هل بين الحاضرين من يريد أن أجرب فيه تجاربي فأنومه تنويما مغناطيسيا».. فأقف أنا عندئذ وأصعد إلى المسرح مع من يصعد إليه. ولما حان موعد التمثيل في المساء قصدت إلى مسرح «دور لبلانك» وقد ارتديت بذلة أنيقة، وما كاد صاحبنا يعتلي خشبة المسرح ويسأل سؤاله المتفق عليه حتى صعدت إليه مع الأشخاص الذين كان قد اتفق معهم مثلي. وكان «لبلانك» إذا شعر بأن على المسرح أناسا غير الذين اتفق معهم فيدنو منهم ويتفرس فيهم ثم يقول لهم: «ارجعوا إلى أماكنكم يا سادة لأن نظركم أقوى من أن تؤثر فيه قوتي المغناطيسية».. فيفرحوا بكلامه ويعودوا إلى مجالسهم مقتنعين راضين. ولما جاء دوري في التنويم قال لي: اجلس، فجلست على كرسي فقال لي: والآن انطلق بحصانك إلى ميدان الأوبرا. فجعلت أرتفع وأهبط على الكرسي كمن يركب جوادا حقيقيا. وهنا أحسست بأن الحاضرين يغرقون في الضحك. فقال لي الرجل أنت الآن في الجنة بين الحور والملائكة. فأخذت ألعّبْ وجهي متظاهرا بالفرح والابتهاج. فازداد ضحك الحاضرين واشتد هرجهم ومرجهم فقال لي صاحبنا: والآن قد انتقلت إلى الجحيم بين المجرمين والشياطين. فأبدلت ملامحي ورسمت على وجهي علائم الخوف والوجل، فاستلقى الحاضرون على ظهورهم من شدة الضحك وضجت القاعة بالتصفيق الشديد. وانصرفت في تلك الليلة من عند «دور لبلانك» وقد ارتسم في ذهني اعتقاد راسخ وهو أني أملك إضحاك الناس».

هذه بداية فنية لنجيب الريحاني لم أقرأ عنها، ولم أسمع بها من قبل!! ولعل البعض يختلط عليهم الأمر ويقولون إنهم قرأوا في مذكرات الريحاني الشهير والمنتشرة – أقصد مذكرات كتاب الهلال - قصة المنوّم المغناطيسي هذا!! وهنا يجب أن أنبههم إلى أن قصة المنوم المغناطيسي الموجودة في مقالتنا هذه وقعت أحداثها في منطقة الأزبكية بالقاهرة عام ١٩٠٨! أما قصة المنوم المغناطيسي المنشورة في مذكرات الريحاني المعروفة وقعت أحداثها في نجع حمادي عام ١٩١٣! هذا بالإضافة إلى أن أحداث القصتين مختلفة!!

وبناء على ما سبق عزيزي القارئ، أقول: إن المقالات التسع السابقة اشتملت على أغلب فترات حياة الريحاني منذ بدايته وحتى عام ١٩٣٥. ولو جُمعت -مع بعض الشروح والتعليقات- تصنع مذكرات مجهولة وحقيقية لم تُنشر من قبل في كتاب!! ومن المؤكد أنه سيكون كتابا مشوقا لأن القارئ سيقرأ فيه ما لا يعرفه عن نجيب الريحاني منذ وفاته وحتى الآن!! كما أرجوك عزيزي القارئ ألا تظن السوء في كلامي هذا، أو تظن أنني أتهرب منك مكتفيا بما نشرته من مذكرات مجهولة وحقيقية للريحاني -لم يكتشفها أحد من قبل، ولم يتحدث عنها أحد من قبل- وأوقف مقالاتي عند هذا الحد.. دون أن أتحدث عن المذكرات المجهولة والحقيقية المنشورة عام ١٩٣٧، التي أقمت الدنيا وأقعدتها من أجل الكشف عنها والحديث عنها!! لا -وقسما بالله- ما كان هذا قصدي.. بل قصدي كان بريئا وهو تشويقك لهذه المذكرات.. التي سأبدأ الحديث عنها في مقالتي القادمة.. فاستعد لها من الآن!!